Beethoven.

II.

Ludwig van Beethoven

von

W. J. v. Wasielewski.

Zweiter Band.

Berlin
Verlag von Brachvogel & Ranft
1888.

Inhalt.

Seite.

I. Beethoven als Klavierspieler und Dirigent 1

II. Konzerte und Konzertstücke 23

III. Der Generalissimus in Donner und Blitz 52

IV. Die Ouvertüren und cyklischen Orchesterkompositionen mit und ohne Gesang 70

V. Die äußere Lebenslage 96

VI. In Amor's Banden 146

VII. Lieder, Gesänge und einzelne Chorsätze, mit Klavier- und Orchesterbegleitung 164

VIII. Werke für Chor- und Sologesang mit Orchester . . . 181

IX. Beethoven's Brüder und der Neffe 209

X. Die Symphonien 4—9 232

XI. Die Klavier- und Kammermusikwerke, 3 263

XII. „Plaudite amici, comoedia finata est" 287

I.

Beethoven als Klavierspieler und Dirigent.

Der Leser wird sich der Mittheilung im dritten Abschnitt des ersten Bandes d. Bl. erinnern, daß Neefe 1783 an Cramer's „Magazin für Musik" über seinen Schüler Ludwig van B. berichtete:

„Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Clavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt größtentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach."

Wenn man bedenkt, daß Beethoven damals erst im 13. Lebensjahre stand, so wird man leicht ermessen können, welchen Grad der Gewandtheit er bei fortgesetzter fleißiger Übung einige Jahre später erlangt hatte. Indessen besitzen wir glaubwürdige Zeugnisse darüber, daß sein Klavierspiel trotzdem nicht den höchsten Anforderungen in technischer Hinsicht entsprach. Sein Freund Wegeler bemerkt mit Bezug auf jenen Besuch, den Beethoven als Jüngling dem Abbé Steckel 1791 in Aschaffenburg gelegentlich seiner Reise nach Mergentheim machte:

„Beethoven, der bis dahin noch keine großen, ausgezeichneten Klavierspieler gehört hatte, kannte nicht die feinen Nüancirungen in Behandlung des Instruments; sein Spiel war rauh und hart."

Wir haben uns auch in's Gedächtniß zurückzurufen, daß Mozart von Beethoven's Klavierspiel keine besonders hohe Meinung hatte.[1]) Mozart verlangte vor Allem äußerste Korrektheit in den Verzierungen und Passagen, die „fortfließen sollen wie Oel", mit einem Wort, eine sichere und schön gestaltende Hand. Es ist daher erklärlich, daß ihm, dem zu seiner Zeit unübertroffenen, ja unerreichten Klaviermeister, Beethoven's pianistische Leistungen in technischer Beziehung nicht imponiren konnten. Fanden doch auch andere Kenner Manches daran auszusetzen. In der Leipziger Allgem. mus. Ztg. vom Jahr 1798 heißt es: „Beethoven's Clavierspiel ist äußerst brillant, doch weniger delicat und schlägt zuweilen in's Undeutliche über." In ähnlicher Weise äußerten sich fachmännische Autoritäten. J. B. Cramer fand es ungleich und unzuverlässig, insofern er Beethoven ein und dasselbe Musikstück einmal mit Geist und Ausdruck, ein anderes Mal dagegen „launenhaft und verworren vortragen hörte." Clementi nannte sein Spiel „immer voll Geist, doch nicht selten ungestüm und wenig ausgebildet", und Czerny sprach sich dahin aus, daß die Vortragsweise Beethoven's „in Bezug auf Reinheit und Deutlichkeit nicht immer als Muster dienen konnte."

Diese von einsichtsvollen Männern abgegebenen Urtheile bestätigen, daß Beethoven sein Instrument in außerordentlicher Weise zu behandeln verstand, lassen aber auch erkennen, daß bei ihm von einem Klaviervirtuosen im eigentlichen Sinne des Wortes nicht die Rede sein konnte. Zu einem solchen fehlte ihm offenbar die äußerste Vollendung, der feine, saubere Schliff und die gleichmäßige Sicherheit in Beherrschung verfänglicher Schwierigkeiten. Wer wird sich aber auch im Ernst einen Beethoven als „Klaviervirtuosen" vorstellen wollen? ihn, der aus Teplitz im September 1812 an Härtel schrieb: „ich bin der blossen Virtuosität ohnedem nicht sehr hold." Beherrschte er auch die Klaviatur in ungewöhnlichem Grade, so stand doch bei ihm das Geistige im Vordergrunde, und zwar mitunter auf Kosten der technischen Forderungen.

---

[1]) S. Abschnitt III d. Bl. S. 47.

Wie wir schon wissen, war er in Betreff derselben für seine Person nicht gar so skrupulös, während er sich bei Anderen bisweilen kritisch verhielt. Ries erzählt darauf bezüglich:

„Eines Abends sollte ich beim Grafen Browne eine Sonate von Beethoven (A moll op. 23) spielen, die man nicht oft hört. Da Beethoven zugegen war und ich diese Sonate nie mit ihm geübt hatte, so erklärte ich mich bereit, jede andere, nicht aber diese vorzutragen. Man wendete sich an Beethoven, der endlich sagte: 'Nun, Sie werden sie wohl so schlecht nicht spielen, daß ich sie nicht anhören dürfte.' So mußte ich. Beethoven wendete, wie gewöhnlich, mir um. Bei einem Sprunge in der linken Hand, wo eine Note recht hervorgehoben werden soll, kam ich völlig daneben und Beethoven tupfte mit einem Finger mir an den Kopf, was die Fürstin L......., die mir gegenüber auf das Clavier gelehnt, saß, lächelnd bemerkte. Nach beendigtem Spiele sagte Beethoven: 'Recht brav, Sie brauchen die Sonate nicht erst bei mir zu lernen. Der Finger sollte Ihnen nur meine Aufmerksamkeit beweisen.'"

„Später mußte Beethoven spielen und wählte die D moll-Sonate (opus 31), welche eben erst erschienen war. Die Fürstin, welche wohl erwartete, auch Beethoven würde etwas verfehlen, stellte sich nun hinter seinen Stuhl und ich blätterte um. Bei dem Takte 53 und 54 verfehlte Beethoven den Anfang und anstatt mit 2 und 2 Noten herunter zu gehen, schlug er mit der vollen Hand jedes Viertel (3—4 Noten zugleich) im Heruntergehen an. Es lautete, als sollte ein Clavier ausgeputzt werden. — Die Fürstin gab ihm einige, nicht gar sanfte Schläge auf den Kopf, mit der Äußerung: 'Wenn der Schüler einen Finger für eine verfehlte Note erhält, so muß der Meister bei größeren Fehlern mit vollen Händen bestraft werden.' Alles lachte und Beethoven zuerst. Er fing nun auf's Neue an und spielte wunderschön, besonders trug er das Adagio unnachahmlich vor."

Abgesehen von der gelegentlichen Vorführung seiner eigenen Klavierwerke mit und ohne Begleitung — Kompositionen Anderer hat er niemals öffentlich gespielt — lag der Schwerpunkt bei Beethoven's pianistischen Leistungen unverkennbar in seinem unvergleichlichen improvisatorischen Vermögen. Hier hatte er keinen ebenbürtigen Rivalen, hier war er einzig, unerreicht, hinreißend, überwältigend. Mit treffendem Wort bezeichnet ihn Tomaschek in diesem Betracht als „Herrn des Clavierspiels" und als „Riese unter den Clavierspielern."

Die Gabe des Phantasirens am Instrument trat bei Beethoven als ein Angebornes frühzeitig hervor. Schon in Bonn machte sie viel von sich reden.

„Als er, so berichtet Wegeler, im Breuning'schen Hause einst phantasirte, wobei ihm häufig aufgegeben ward, den Charakter irgend einer bekannten Person zu schildern,[1]) drang man dem gerade anwesenden Hofmusikus Ries (Vater von Ferd. Ries) eine Violine auf, um ihn zu begleiten. Nach einigem Zögern gab dieser nach, und so mag wohl damals zum ersten Mal von zwei Künstlern zugleich phantasirt worden sein."

Daß Beethoven's jugendliche Improvisationen nicht nur auf Kenner bedeutenden Eindruck machten, sondern auch auf einfache, schlichte Leute, die wohl Musik liebten, aber kein eigentliches Verständniß für dieselbe besaßen, wird durch Wurzer beglaubigt. Er erzählt:

„Im Sommer des Jahrs 1790 oder 1791 war ich eines Tages in Geschäften am Godesberger Brunnen.[2]) Nach Tisch kommt Beethoven mit einigen jungen Männern auch dahin. Ich erzählte ihm, daß die Kirche zu Marienforst (bei Godesberg) reparirt und aufgeputzt worden, und dies sei auch der Fall mit der dasigen Orgel, die entweder ganz neu, oder doch sehr vervollkommnet sei. Die Gesellschaft bat ihn, ihr die Freude zu machen und auf derselben zu spielen. Seine große Gutmüthigkeit gewährte bald diese Bitte. Die Kirche war geschlossen, aber der Prior war sehr gefällig und ließ uns dieselbe öffnen. Beethoven fing nun an, Themata, die ihm die Gesellschaft aufgab, zu variiren, so daß wir wahrhaft davon ergriffen wurden; aber was weit mehr war, und den neuen Orpheus verkündigte: gemeine Arbeitsleute, die unten in der Kirche das durch das Bauen Beschmutzte rein machten, wurden lebhaft davon afficirt, legten vor und nach ihre Werkzeuge hin, und hörten mit Staunen und sichtbarem Wohlgefallen zu."

Diese Mittheilung Wurzer's ist völlig glaubwürdig. Hatte doch Mozart zu seinen Freunden bereits einige Jahre vorher (1787) über Beethoven's Phantasiren geäußert: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen."

Als Beethoven im Herbst des Jahres 1791 in Mergentheim war, schrieb Junker[3]) über ihn:

„Man kann die Virtuosengröße dieses lieben, leisegestimmten Mannes, wie ich glaube, sicher berechnen, nach dem beinahe unerschöpflichen Reichthum seiner Ideen, nach der ganz eigenen Manier

---

[1]) Ähnliches wird von R. Schumann aus dessen Jugendjahren berichtet. S. des Verfassers Schumannbiographie, Aufl. III, S. 11.

[2]) Das Dorf Godesberg liegt eine Stunde Weges von Bonn entfernt.

[3]) Vergl. Bd. I, S. 59 u. 61.

des Ausdrucks seines Spiels, und nach der Fertigkeit, mit welcher er spielt. Ich wüßte also nicht, was ihm zur Größe des Künstlers noch fehlen sollte. Ich habe Voglern[1]) auf dem Fortepiano (von seinem Orgelspiel urtheile ich nicht, weil ich ihn nie auf der Orgel hörte) gehört, oft gehört, und Stundenlang gehört, und immer seine außerordentliche Fertigkeit bewundert, aber Beethoven ist außer der Fertigkeit sprechender, bedeutender, ausdrucksvoller, kurz mehr für das Herz: also ein so guter Adagio- als Allegrospieler. Selbst die sämmtlichen vortrefflichen Spieler (Junker meint die kurfürstlichen Hofmusiker) sind seine Bewunderer, und ganz Ohr wenn er spielt. Nur er ist der Bescheidene, ohne alle Ansprüche."

Unverkennbar legt Junker hier den Accent auf das geistige Moment in Beethoven's Spiel.

In Wien erregte Beethoven, bald nachdem er sich dort niedergelassen hatte, durch seine geniale Art, sich auf dem Klavier auszusprechen, die größte Aufmerksamkeit der dortigen maßgebenden musikalischen Kreise. Sehr natürlich erscheint es, daß man Anfangs geneigt war, den ausübenden Künstler in ihm höher zu schätzen als den schaffenden, da er ohnehin in jener Zeit noch eine gewisse Zurückhaltung bei der Veröffentlichung seiner schon vorhandenen Kompositionen beobachtete. Seine unvergleichlichen Improvisationen fanden aber schnell ungetheilte Bewunderung. Bemerkenswerth ist hierbei, daß es Beethoven ein höchst unangenehmer Gedanke war, belauscht zu werden, wenn er für sich allein auf seinem Zimmer phantasirte. Dieser Eigenthümlichkeit lag ein bestimmtes Motiv zu Grunde. Beethoven glaubte nämlich Ursache zu dem Verdacht zu haben, daß gewisse Wiener Komponisten gern die Gelegenheit benutzten, ihn, wenn er sich in einsamen Stunden seinem Ideenfluge am Klavier hingab, zu behorchen und einen unerlaubten Gebrauch von seinen Gedanken für ihre eigenen Erzeugnisse zu machen. Als er im November 1793 an Eleonore v. Breuning ein Exemplar der ihr gewidmeten Variationen über „Se vuol ballare" für Klavier und Violine übersandte, schrieb er dazu:

„Nie würde ich so etwas gesetzt haben; aber ich hatte schon öfter bemerkt, daß hier und da einer in W. war, welcher meistens, wenn ich des Abends fantasirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete. Weil ich nun vor-

---

[1]) Der Lehrer C. M. v. Weber's und Meyerbeer's.

ausſah, daß bald ſolche Sachen erſcheinen würden, ſo nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Sache war auch dabei, die hieſigen Klaviermeiſter in Verlegenheit zu ſetzen, nämlich: Manche davon ſind meine Todfeinde, und ſo wollte ich mich auf dieſe Art an ihnen rächen, weil ich voraus wußte, daß man ihnen die V. (Variationen) hier und da vorlegen würde, wo die Herren ſich dann übel dabei produciren würden."

Wegeler giebt einen Kommentar zu dieſer brieflichen Auslaſſung Beethoven's, indem er ſagt:

„Beethoven klagte mir noch über dieſe Art Spionerie. Er nannte mir H. Ab. G. (Abbé Gelinek), einen ſehr fruchtbaren Compoſiteur in Variationen, der ſich ſtets in ſeiner Nähe einquartirte. Es mag dieſes eine Urſache mehr geweſen ſein, warum Beethoven auch immer eine Wohnung auf einem freien Platz oder auf der Baſtei zu haben ſuchte."

Die Abneigung Beethoven's, ungebetene Zuhörer zu haben, wenn er für ſich allein muſizirte, iſt durch einen beſonderen Vorfall auf's Beſtimmteſte gekennzeichnet. Während der Sommermonate des Jahres 1800 hatte er ſich in einem Unterdöblinger Hauſe eingemiethet, welches zur ſelben Zeit auch von Frau Grillparzer, der Mutter des bekannten Dichters, bewohnt wurde. Dieſe Dame gönnte ſich, was an ihrer Stelle gewiß jeder Andere auch gethan haben würde, den ſeltenen Genuß, von der zu ihrem Logis gehörenden Korridorthüre aus dem Spiel Beethoven's zuzuhören. In dieſer Situation überraſchte derſelbe ſie einſtmals, als er, plötzlich vom Klavier aufſpringend, ganz unvermuthet auf dem Korridor erſchien, um das Terrain zu rekognosziren. Die Folge der gemachten Entdeckung war, daß Beethoven ſein Inſtrument nicht wieder anrührte, ſo lange er dieſes Sommerquartier innehatte.

Beethoven konnte aber auch bei anderer Gelegenheit mit ſeinem Spiel kargen, wenn er Beſorgniſſe wegen mißbräuchlicher Benutzung fertiger, noch nicht veröffentlichter Kompoſitionen hegte. Wir wiſſen, daß er das urſprünglich zu ſeiner C dur-Sonate op. 53 geſchriebene ſchöne Andante in F dur ($^3/_8$) aus derſelben entfernte, und apart herausgab. Als er daſſelbe eben komponirt hatte, ſpielte er es Krumpholz und Ries vor, denen es ſo ſehr gefiel, daß ſie Beethoven ſo lange quälten, bis er es wiederholte. Ries erzählt weiter:

„Beim Rückwege, [von Beethoven] am Hause des Fürsten Lichnowsky vorbeikommend, ging ich hinein, um ihm von der neuen herrlichen Composition Beethoven's zu erzählen und wurde nun gezwungen, das Stück, so gut ich mich dessen erinnern konnte, vorzuspielen. Da mir immer mehr einfiel, so nöthigte mich der Fürst, es nochmals zu wiederholen. So geschah es, daß auch dieser einen Theil desselben lernte."

„Um Beethoven eine Überraschung zu machen, ging der Fürst des anderen Tages zu ihm und sagte, auch er habe etwas komponirt, welches gar nicht schlecht sei. Der bestimmten Erklärung Beethoven's, er wolle es nicht hören, ungeachtet, setzte sich der Fürst hin und spielte zu des Componisten Erstaunen einen guten Theil des Andante."

„Beethoven wurde hierüber sehr aufgebracht und diese Veranlassung war Schuld, daß ich Beethoven nie mehr spielen hörte. Denn er wollte nie mehr in meiner Gegenwart spielen und begehrte mehrmals, daß ich bei seinem Spiel das Zimmer verlassen sollte. Eines Tages, wo eine kleine Gesellschaft nach dem Concerte im Augarten (Morgens um 8 Uhr) mit dem Fürsten frühstückte, worunter auch Beethoven und ich waren, wurde vorgeschlagen, nach Beethoven's Haus zu fahren, um seine, dazumal noch nicht aufgeführte Oper Leonore zu hören. Dort angekommen, verlangte Beethoven, ich solle weggehen, und da die dringendsten Bitten aller Anwesenden fruchtlos blieben, that ich es mit Thränen in den Augen. Die ganze Gesellschaft bemerkte es. Fürst Lichnowsky, mir nachgehend, verlangte, ich möchte im Vorzimmer warten, weil er selbst die Veranlassung dazu gegeben habe und nun die Sache ausgeglichen haben wollte. Mein gekränktes Ehrgefühl ließ dies jedoch nicht zu. Ich hörte nachher, Lichnowsky wäre gegen Beethoven wegen seines Betragens sehr heftig geworden, da doch nur Liebe zu seinen Werken Schuld an dem ganzen Vorfalle und folglich auch an seinem Zorne sei. Diese Vorstellungen führten jedoch nur dahin, daß er nun auch der Gesellschaft nicht mehr spielte."

Im Jahr 1795 kam Mozart's Schüler Joseph Wölffl (geb. 1772 in Salzburg) nach Wien. Er war ein virtuosisch geschulter Klavierspieler, und erregte als solcher in der österreichischen Hauptstadt bedeutendes Aufsehen. Es konnte nicht ausbleiben, daß zwischen ihm und Beethoven alsbald Vergleiche angestellt wurden, wobei sich widersprechende und auseinandergehende Meinungen geltend machten. Seyfried giebt als Augen- und Ohrenzeuge folgende interessante Schilderung darüber:

„Schon hatte Beethoven durch mehrere Compositionen Aufsehen erregt und galt in Wien für einen Clavierspieler ersten Ranges, als ihm in den letzten Jahren des verflossenen Jahrhunderts ein ebenbürtiger Rival erwuchs. Da erneuerte sich gewissermaßen die

alte Pariser Fehde der Gluckisten und Piccinisten, und die zahlreichen Kunstfreunde der Kaiserstadt zerfielen in zwei Parteien. An der Spitze von Beethovens Verehrern stand der liebenswürdige Fürst von Lichnowsky; zu Wölffls eifrigen Protectoren gehörte der vielseitig gebildete Freiherr Raymund von Wetzlar, dessen freundliche Villa allen fremden und einheimischen Künstlern in den reizenden Sommermonaten mit echt brittischer Loyalität eine gleich angenehme als wünschenswerthe Freistätte gewährte. Dort verschaffte der höchst interessante Wettstreit beider Athleten (!) nicht selten der zahlreichen, durchaus gewählten Versammlung einen unbeschreiblichen Kunstgenuß; jeder trug seine jüngsten Geistesprodukte vor; bald ließ der eine oder der andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien ungezügelten Lauf; bald setzten sich beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Thema's und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblicke der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde. — An mechanischer Geschicklichkeit dürfte es schwer, vielleicht unmöglich gewesen sein, einem der Kämpfer vorzugsweise die Siegespalme zu verleihen: ja, Wölffl'n hatte die gütige Natur noch mütterlicher bedacht, indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die eben so leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte, und es ihm möglich machte, fortlaufende doppelgriffige Passagen in den genannten Intervallen mit Blitzesschnelligkeit auszuführen. Im Phantasiren verleugnete Beethoven schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern sich hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermeßlichen Tonreich, dann war er auch entrissen dem Irdischen; der Geist hatte zersprengt alle beengenden Fesseln, abgeschüttelt das Joch der Knechtschaft, und flog siegreich jubelnd empor in lichte Ätherräume; jetzt brauste sein Spiel dahin gleich einem wildschäumenden Cataracte, und der Beschauer zwang das Instrument mitunter zu einer Kraftäußerung, welcher kaum der stärkste Bau zu gehorchen im Stande war; nun sank er zurück, abgespannt, leise Klagen aushauchend, in Wehmuth zerfließend: — wieder erhob sich die Seele, triumphirend über vorübergehendes Erdenleiden, wendete sich nach oben in andachtsvollen Klängen, und fand beruhigenden Trost am unschuldsvollen Busen der heiligen Natur. — Doch wer vermag zu ergründen des Meeres Tiefe? Es war die geheimnißreiche Sanscritsprache, deren Hieroglyphen nur der Eingeweihte zu lösen ermächtigt ist! — Wölffl hingegen, in Mozarts Schule gebildet, blieb immerdar sich gleich; nie flach, aber stets klar, und eben deswegen der Mehrzahl zugänglicher; die Kunst diente ihm blos als Mittel zum Zwecke, in keinem Falle als Prunk- und Schaustück trockenen Gelehrtthuens; stets wußte er Antheil zu erregen, und diesen unwandelbar an den Reihengang seiner wohlgeordneten Ideen zu bannen. Wer Hummel'n gehört hat, wird auch verstehen, was damit gesagt sein will."

Ein anderer Wettstreit fand zwischen Beethoven und dem Klavier-

spieler Steibelt statt, welcher Wien im Herbst des Jahres 1800 besuchte. Ferd. Ries erzählt darüber:

„Als Steibelt[1]) mit seinem großen Namen von Paris nach Wien kam, waren mehrere Freunde Beethoven's bange, dieser möchte ihm an seinem Rufe schaden. Steibelt besuchte ihn nicht, sie fanden sich zuerst eines Abends beim Grafen Fries, wo Beethoven sein neues Trio op. 11 zum ersten Male vortrug.[2]) Der Spieler kann sich hierin nicht besonders zeigen. Steibelt hörte es mit einer Art Herablassung an, machte Beethoven einige Complimente und glaubte sich seines Sieges gewiß. Er spielte ein Quintett von eigener Komposition, phantasirte und machte mit seinen Tremulandos welches damals etwas ganz Neues war, sehr viel Effekt. Beethoven war nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage später war wieder Concert beim Grafen Fries. Steibelt spielte abermals ein Quintett mit vielem Erfolge, hatte überdies (was man fühlen konnte) sich eine brillante Phantasie einstudirt und sich das nämliche Thema gewählt, worüber die Variationen in Beethoven's Trio (op. 11) geschrieben sind. Dieses empörte die Verehrer Beethoven's und ihn selbst; er mußte nun an's Clavier, um zu phantasiren; er ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen, ungezogene Art an's Instrument, wie halb hingestoßen, nahm im Vorbeigehen die Violoncellstimme von Steibelt's Quintett mit, legte sie verkehrt aufs Pult und trommelte sich mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Allein nun einmal beleidigt und gereizt, phantasirte er so, daß Steibelt den Saal verließ, ehe Beethoven aufgehört hatte, nie mehr mit ihm zusammenkommen wollte, ja es sogar zur Bedingung machte, daß Beethoven nicht eingeladen werde, wenn man ihn haben wolle."

Es scheint, als ob Beethoven durch die fremden Klaviervirtuosen, so wie durch den Verkehr mit Cramer, welcher gleichfalls inzwischen in Wien gewesen war, zu erneuten fleißigen Übungen angeregt worden sei. Wenigstens deutet darauf die in seinem (1. Juni 1801) an Amenda gerichteten Briefe enthaltene Äußerung: „Auch mein Klavierspielen habe ich sehr vervollkommnet." Allerdings war mittlerweile das entsetzliche Unglück des Gehörleidens über ihn hereingebrochen. Welch' ein Hemmniß dieser Zustand für Beethoven's Klavierspiel mit der Zeit wurde, ist leicht zu ermessen, da das schärfste, wachsamste und feinste Ohr dazu gehört, um sich eine gleichmäßig

---

[1]) Daniel Steibelt, geb. bald nach Mitte des vorigen Jahrhunderts in Berlin, gest. 20. September 1823 zu Petersburg, hatte etwas von einem Charlatan an sich.

[2]) Ganz neu war dieses schon zwei Jahre vorher veröffentlichte Trio nicht mehr.

saubere, in allen Nüancen zuverlässige Technik zu bewahren. Es kommt bei Beethoven hinzu, daß der Unterricht, den er in der Jugend empfing, mehr auf das rein Musikalische als auf das spezifisch Pianistische gerichtet war. Alle seine Lehrer waren keine eigentlichen Klaviermeister. Sie konnten wohl auf Fertigkeit hinarbeiten, die er auch in hohem Grade erlangte, nicht aber auf eine subtile technische Durchbildung der Hände, ohne welche korrekte Leistungen nicht zu erzielen sind. Hätte Beethoven als Knabe Männer wie Clementi oder Cramer zu Lehrern gehabt, so würde sein Klavierspiel wahrscheinlich die höchste Stufe der Vollendung erreicht haben. Wir sagen wahrscheinlich, denn es bleibt fraglich, ob gerade Beethoven's vorwärts stürmender Feuergeist sich die Muße zu einem mühsamen und zeitraubenden Sonderstudium der Klaviertechnik gegönnt hätte. Brach er doch auch den theoretischen Unterricht bei Albrechtsberger vorzeitig ab, weil sein Genius ihn unwiderstehlich zur schöpferischen Thätigkeit trieb.

Daß Beethoven's pianistische Leistungen nach dem Eintritt des Gehörleidens nicht gewonnen hatten, ergiebt sich aus dem Urtheil, welches Cherubini über dieselben fällte, als er während des Winters 1805—1806 in Wien verweilte. Er nannte sein Spiel „rauh". Begreiflicherweise konnte die allmälig immer stärker hervortretende Schwerhörigkeit auf dasselbe nur nachtheilig wirken. Spohr, der von Beethoven im Jahre 1814 dessen großes Klaviertrio op. 97 spielen hörte, bemerkt darüber:

„Ein Genuß war's nicht, denn erstlich stimmte das Pianoforte sehr schlecht, was Beethoven wenig bekümmerte, da er ohnehin nichts davon hörte, und zweitens war von der früher so bewunderten Virtuosität des Künstlers in folge seiner Taubheit fast gar nichts übrig geblieben. Im Forte schlug der arme Taube[1]) so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständniß verlor, wenn man nicht zugleich in die Clavierstimme blicken konnte. Über ein so hartes Geschick fühlte ich mich von tiefer Wehmuth ergriffen. Ist es schon für Jedermann ein großes Unglück, taub zu sein, wie soll es ein Musiker ertragen, ohne zu verzweifeln? Beethoven's fast fortwährender Trübsinn war mir nun kein Räthsel mehr."

[1]) Völlig taub war Beethoven keineswegs schon um diese Zeit.

Aus derselben Zeit liegt eine Tagebuchsnotiz von Moscheles über das erwähnte Trio vor, welche lautet:

„Bei wie vielen Compositionen steht das Wörtchen 'neu' am unrechten Platze Doch bei Beethoven's Compositionen nie, und am wenigsten bei dieser, welche wieder voll Originalität ist. Sein Spiel, den Geist abgerechnet, befriedigte mich weniger, weil es keine Reinheit und Präcision hat; doch bemerkte ich viele Spuren eines großen Spieles, welches ich in seinen Compositionen schon längst erkannt hatte."

Indessen, was Beethoven's Klaviertechnik in den reiferen Mannesjahren auch zu wünschen übrig ließ — er ersetzte die Mängel derselben durch die außerordentlichen Gaben seines Geistes. Sehr richtig erscheint, was der Hornist Nisle, welcher Beethoven 1808 hörte, über dessen pianistische Leistungen schrieb:

„Man sagte mir, Beethoven habe in Wien Schüler, die seine Sachen besser als er selbst ausführten. Ich mußte lächeln. Freilich stand er als Spieler manchem Andern in Eleganz und technischen Vorzügen nach, auch spielte er seines harten Gehörs wegen etwas stark. Aber diese Mängel gewahrte man nicht, enthüllte der Meister die tieferen Regionen seines Innern. Und können denn Modegeschmack, Gewandtheit (die sich oft zu leerer Finger-Bravour herabwürdigt) für die Abwesenheit einer Beethoven'schen Seele entschädigen? — Ach, liebe Leute, dachte ich, beherzigt doch endlich, was vor vielen Jahrhunderten schon unser großer Lehrer sagte: Der Geist ist's, der da lebendig macht!"

Nicht lange vorher, ehe Nisle Beethoven spielen hörte, war dieser beinahe um einen Finger gekommen. Breuning meldete darauf bezüglich an Wegeler:

„Beethoven hätte bald durch ein Panaritium einen Finger verloren, jetzt geht es ihm indessen wieder ganz gut. So entging er einem großen Unglück, welches verbunden mit seiner Schwerhörigkeit, jede ohnehin selten auftretende, gute Laune ganz erstickt haben würde."

Über Beethoven's Vortragskunst bemerkt Ries:

„Im Allgemeinen spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, blieb jedoch meistens fest im Tacte und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem Crescendo mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und höchst auffallenden Effekt machte. Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmbaren Ausdruck; allein äußerst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu."

Diese Schilderung läßt erkennen, wie genußreich Beethoven's Ausdrucksweise gewesen sein muß. Indessen scheint doch auch Ries den höchsten Preis seinem Phantasiren zuerkannt zu haben. Er sagt darüber:

„Es war das Außerordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt und gereizt war. Alle Künstler, die ich je phantasiren hörte, erreichten bei Weitem nicht die Höhe, in welcher Beethoven auf diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich."

Auch Czerny spricht sich in diesem Sinne aus. Er sagt:

„So außerordentlich sein Spiel im Improvisiren war, so war es oft weniger gelungen beim Vortrag seiner bereits gestochenen Compositionen, denn da er sich nie die Geduld und Zeit nahm etwas wieder zu exerciren, so hing das Gelingen meistens von Zufall und Laune ab, und da sein Spiel so wie seine Compositionen der Zeit vorausgeeilt waren, so hielten die damaligen noch äußerst schwachen und unvollkommenen Fortepiano (bis um 1810) seinen gigantischen Vortrag noch gar nicht aus. Daher kam es, daß Hummels perlendes, für seine Zeit wohlberechnetes brillantes Spiel dem größeren Publikum weit verständlicher und ansprechender erscheinen mußte. Aber Beethoven's Vortrag des Adagio und des Legato im gebundenen Styl übte auf jeden Zuhörer einen beinahe zauberhaften Eindruck, und ist, so viel ich weiß, noch von Niemandem übertroffen worden."

Die Improvisation war es also, was ihm vor den Koryphäen des Klavierspieles den Vorrang gab, weil keiner derselben auch nur entfernt seine Phantasie, seinen Gedankenreichthum und seine Gemüthstiefe besaß. Welch' überwältigende Wirkungen er in dieser Richtung hervorbrachte, zeigt uns seine Begegnung mit Ignaz Pleyel. Dieser damals berühmte Künstler war im Sommer des Jahres 1805 von Paris nach Wien gekommen, und brachte im Hause des Fürsten Lobkowitz seine neuesten Quartette zu Gehör. Beethoven, der dabei zugegen war, wurde einer Mittheilung Czerny's zufolge gebeten, etwas vorzutragen.

„Wie gewöhnlich ließ er sich unendlich lange bitten, und wurde endlich fast mit Gewalt von den Damen zum Clavier gezogen. Unwillig reißt er vom Violinpult die noch aufgeschlagene 2te Violinstimme des Pleyelschen Quartetts, wirft sie auf das Pult des Fortepiano und beginnt zu phantasiren. Noch nie hatte man ihn glänzender, origineller und großartiger improvisiren gehört, als an jenem Abend. Aber durch die ganze Inprovisation gingen in den Mittelstimmen

wie ein Faden oder Cantus firmus die an sich ganz unbedeutenden Noten durch, welche auf der zufällig aufgeschlagenen Seite jenes Quartetts standen, während er die kühnsten Melodien und Harmonien im brillantesten Concertstyle darauf baute. Der alte Pleyel konnte sein Staunen nur dadurch zeigen, daß er ihm die Hände küßte. Nach solchen Improvisationen pflegte Beethoven in ein laut schallendes vergnügtes Lachen auszubrechen."

Mit höchster Begeisterung berichtet Reichardt über Beethoven's Improvisationen. Er hörte ihn bei der Gräfin Erdödy. In seinen „vertrauten Briefen" findet sich, vom 5. Dezember 1808 datirt, folgende Stelle:

„Und nun bringen wir den humoristischen Beethoven noch an's Fortepiano, und er fantasirt uns wohl eine Stunde lang aus der innersten Tiefe seines Kunstgefühls, in den höchsten Höhen und tiefsten Tiefen der himmlischen Kunst, mit Meisterkraft oder Gewandtheit herum, daß mir wohl zehnmal die heißesten Thränen entquollen, und ich zuletzt gar keine Worte finden konnte, ihm mein innigstes Entzücken auszudrücken."

Man könnte glauben, Reichardt sei eine sehr sentimentale Natur gewesen, wenn er gesteht, daß Beethoven's Spiel ihm Thränen entlockt habe. Anderen erging es indessen ebenso. Als Beethoven bei seinem Berliner Aufenthalt (1796) in der dortigen Singakademie phantasirte, drängte man sich „mit Thränen in den Augen" um ihn, und Czerny berichtete 1852 an „Cock's London Musical Miscellany",[1]) daß bei Beethoven's Inprovisationen „häufig kein Auge trocken blieb, während Manche in lautes Weinen ausbrachen."

Beethoven war kein Freund von derartigen Kundgebungen, und so äußerte er in Bezug auf die Rührung, welche er bei den Mitgliedern der Berliner Singakademie hervorgerufen hatte, abwehrend: „das ist es nicht, was wir Künstler wünschen, wir verlangen Applaus!" und als er Bettina's „Wangen und Augen" bei dem ihr vorgesungenen Liede „Kennst Du das Land" erglänzen sah, sagte er: „Aha, die meisten Menschen sind gerührt über etwas gutes: das sind aber keine Künstlernaturen. Künstler sind feurig, sie weinen nicht," trotzdem er selbst manchmal Thränen der Rührung vergoß, wenn er für sich war.

---

[1]) Thayer II, 10.

Starke, kräftige Seelen lieben es nicht, sich von weichmüthigen Empfindungen übermannen zu lassen, und suchen dieselben vielmehr möglichst zu maskiren, weshalb sie oberflächlichen Beobachtern leicht theilnamlos und kalt erscheinen können. Von dieser Art war auch Beethoven. Daß ihm die tiefste Gefühlsfähigkeit innewohnte, beweisen seine Tonwerke, aber dieselbe im persönlichen Verhalten vor Anderen durch Geberden und schöne Worte zu zeigen, widerstrebte durchaus seinem Mannessinn. Belege dafür bieten seine Begegnung mit Frau v. Ertmann, nachdem dieselbe ihr Kind verloren hatte,[1]) so wie der Abschied von Louis Schlößer, bei welchem Beethoven äußerte: „und nun auch keine Rührung mehr; fest und muthig soll der Mensch in allen Dingen sein." Wohl durfte daher Grillparzer mit Recht in seinem Nachruf an Beethoven sagen: „Weil er von der Welt sich abschloß, nannte man ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht. Gerade das Übermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus."

Über Beethoven's Phantasiren hat Czerny werthvolle Aufzeichnungen hinterlassen. In ihnen heißt es:

„Beethoven's Improvisiren war von verschiedener Art, ob er nun auf selbstgewählte oder auf gegebene Themen fantasirte. 1. In der Form des ersten Satzes oder des Finalrondos einer Sonate, wobei er den ersten Theil regelmäßig abschloß und in demselben auch in der verwandten Tonart eine Mittelmelodie u. s. w. anbrachte, sich aber dann im 2ten Theile ganz frei, jedoch stets mit allen möglichen Benutzungen des Motives seiner Begeisterung überließ. — Im Allegrotempo wurde das Ganze durch Bravourpassagen belebt, die meist noch schwieriger waren, als jene, die man in seinen Werken findet. 2. In der freien Variations-Form, ungefähr wie seine Chorfantasie, op. 80, oder das Chorfinale der 9. Symphonie, welche beide ein treues Bild seiner Improvisation dieser Art geben. 3. In der gemischten Gattung, wo Potpourri-artig ein Gedanke dem andern folgt, wie in seiner Solofantasie op. 77. Oft reichten ein paar einzelne unbedeutende Töne hin, um aus denselben ein ganzes Tonwerk zu improvisiren (wie z. B. das Finale der 3ten Sonate, D dur, von op. 10).

In der Geschwindigkeit der Skalen, Doppeltriller, Sprünge u. s. w. kam ihm keiner gleich — auch Hummel nicht. Seine Haltung beim Spiel war meisterhaft ruhig, edel und schön, ohne die geringste Grimasse (nur bei zunehmender Harthörigkeit gebückt), seine Finger

---

[1]) S. Band I S. 183 d. Bl.

waren sehr kräftig, nicht lang und an der Spitze vom vielen Spielen breit gedrückt, denn er sagte mir oft, daß er in seiner Jugend ungeheuer oft, meistens bis spät über Mitternacht exercirt hatte.

Er hielt auch beim Unterrichten sehr auf schöne Fingerhaltung (nach der Emanuel Bachschen Schule, nach der er mich unterrichtete); er selber spannte kaum eine Decime. Der Gebrauch der Pedale war bei ihm sehr häufig, weit mehr als man in seinen Werken angezeigt findet. Einzig war sein Vortrag der Händelschen und Gluckschen Partituren und der Seb. Bachschen Fugen, indem er in die ersteren eine Vollstimmigkeit und einen Geist zu legen wußte, der diesen Werken eine neue Gestalt gab.

Auch war er der größte a vista-Spieler seiner Zeit (selbst im Partiturlesen), und, wie durch Divination, übersah er beim schnellsten Durchblicken jede fremde Composition, und sein Urtheil war stets richtig, aber (besonders in seinen jüngeren Jahren) sehr scharf, beißend und rücksichtslos. Manches was die Welt bewunderte und noch bewundert, sah er von dem hohen Standpunkte seines Genies in ganz anderem Lichte."

„Beethoven liebte, wie Schindler berichtet, besonders zur Zeit der Abenddämmerung sich an den Flügel zu setzen und zu phantasiren, öfters auch Violin und Viola zu spielen, zu welchem Zweck diese beiden Instrumente immer auf dem Flügel liegen bleiben mußten. In seinen letzten Lebensjahren ward dieses Spiel für den Zuhörer mehr peinlich als ergötzend. Da nur allein der innere Sinn dabei thätig und der äußere gar nicht mehr mitwirkte, so wurden seine Ergüsse nicht mehr deutlich, zumal seine linke Hand sich gewöhnlich der Breite nach auf die Tastatur zu legen pflegte, und so lärmend verdeckte, was die rechte oft all zu zart ausführte. Man weiß, daß er selbst in der früheren Zeit seine eigenen Compositionen nicht ganz rein spielte, davon kein anderer Grund, als Mangel an Zeit die Mechanik der Finger in Übung zu erhalten; daher seine Improvisationen, eines sochen Zwanges ledig, wie ihn das Notenlesen bedingt, das Höchste waren, was man hören konnte. — In der letzten Zeit hatte ihm der kaiserl. Hof-Pianoforte-Macher Herr Conrad Graf einen Schalldeckel verfertigt, der, auf den Flügel gestellt, die Töne seinem Ohr leichter zuführen sollte. So gut jedoch diese Vorrichtung war, so nützte sie leider bei Beethoven nichts mehr. Am peinlichsten waren seine Phantasien auf den Saiteninstrumenten zu hören, da er diese nicht zu stimmen vermochte. Diese Musik war furchtbar, und doch klang sie seiner Seele gewiß rein und harmonisch."

Für die Wiener Musikkreise war es begreiflicherweise ein bedeutungsvolles Ereigniß, man darf sagen, ein außerordentliches Kunstfest, wenn Beethoven auf dem Podium des Konzertsaales oder der Bühne erschien, um eines seiner Klavierwerke vorzutragen, oder auch, um in einer freien Phantasie die Geister zu entfesseln. Zum ersten Mal ließ er sich als Klavierspieler am 29. März 1795 öffentlich in

einer Akademie der Wiener Tonkünstler-Sozietät hören. Zum letzten Mal geschah es im Jahr 1814. Innerhalb dieses Zeitraumes trat er nicht sehr häufig vor das Publikum. Er legte eben keinen großen Werth darauf, als ausübender Künstler zu glänzen. Ries berichtet überdies, daß er „seine eigenen Sachen sehr ungern spielte". Dies ist durch eine Mittheilung der Gräfin Gallenberg, geb. Julia Guicciardi, an Otto Jahn beglaubigt, dem sie sagte, daß Beethoven seine Sachen nicht gern selbst gespielt habe. Wegeler berichtet uns auch von der Abneigung Beethoven's, sich in Gesellschaften hören zu lassen. Er sagt:

„Später, als Beethoven in Wien schon auf einer hohen Stufe stand hatte sich . . . . . ein Wiederwillen gegen die Aufforderungen zum Spielen in Gesellschaften entwickelt, so daß er jedesmal dadurch allen Frohsinn verlor. Er kam dann mehrmals düster und verstimmt zu mir, klagte, daß man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. . . . . Der Widerwille blieb indessen und ward oft die Quelle der größten Zerwürfnisse Beethoven's mit dem Ersten seiner Freunde und Gönner."

Es darf daher nicht Wunder nehmen, wenn seine wiederholt geäußerte Absicht, Konzertreisen zu unternehmen, nicht zur Ausführung kam. Dahin zielende Pläne beschäftigten ihn besonders in den dreißiger Jahren seines Lebens, in denen er auch am meisten, theils in eigenen, zu seinem Vortheil veranstalteten „Akademien", und theils in Konzerten einheimischer und auswärtiger Künstler, wie Schuppanzigh, Clemens, Bridgetower und Punto, (Joh. Wenzel Stich) als Spieler auftrat. So schrieb er im Sommer 1801 seinem Freund Amenda:

„Wenn nach einem Jahr mein Übel (das Gehörleiden) unheilbar wird, dann mache ich Anspruch auf Dich, dann mußt Du alles verlassen und zu mir kommen, ich reise dann (bei meinem Spiel und Composition macht mir mein Übel noch am wenigsten, nur am meisten im Umgang) und Du mußt mein Begleiter sein, ich bin überzeugt, mein Glück wird nicht fehlen . . . ." —

Und Ries bemerkt mit Bezug auf Beethoven's Idee einer Konzerttour:

„Einst machte er ernstlich den Plan zu einer gemeinschaftlichen großen Reise, wo ich alle Concerte einrichten, und seine Clavier-Concerte sowohl, als andere Compositionen spielen sollte. Er selbst wollte dirigiren und nur phantasiren."

Weder aus dem einen, noch dem anderen dieser Projekte wurde etwas.

Daß Beethoven sich im reiferen Mannesalter als ausübender Künstler mehr und mehr von der Öffentlichkeit zurückzog, erklärt sich theils aus der steigenden Schwerhörigkeit, theils aber auch aus der, seinen Geist immer mehr in Anspruch nehmenden Kompositionsthätigkeit. Er beschloß das Konzertspielen mit dem Vortrag seines herrlichen B dur-Trio's op. 97 in einer der Schuppanzigh'schen Kammermusikmatinéen, wie schon bemerkt, im Mai 1814, nachdem er dasselbe bereits am 11. April desselben Jahres — es war die erste Aufführung des Werkes — zum wohlthätigen Zweck im „Römischen Kaiser" mit Schuppanzigh und Linke zu Gehör gebracht hatte.

Zum letzten Mal in seinem Leben phantasirte Beethoven vor Zuhörern im Jahr 1825. „Als der Musikverleger Schlesinger in Wien war, so erzählt Castelli, gab er ein glänzendes Gastmal, wobei auch Beethoven angegangen wurde, auf dem Pianoforte zu improvisiren, allein er weigerte sich. Man drang immer mehr in ihn, endlich sagte er: 'Ins drei Teufelsnamen, ich will's thun, aber Castelli, der keine Idee vom Pianofortespiel hat, muß mir darauf ein Thema geben.' Ich trat, so berichtet Castelli weiter, zum Instrument, fuhr mit dem Zeigefinger vier Tasten hinab und die nämlichen wieder zurück und er lachte, sagte: 'Schon gut!' und setzte sich zum Klavier und spielte und phantasirte immer unter Einmischung dieser 4 Noten eine ganze Glockenstunde, daß alle Zuhörer in Entzücken geriethen."

Länger war Beethoven als Dirigent seiner Kompositionen denn als Klavierspieler thätig. Obwohl er in dieser Hinsicht, namentlich als sein Gehör schwächer wurde, Manches zu wünschen übrig ließ, so hatte es doch großen Werth, ihn an der Spitze des Orchesters zu wissen. Denn bei der völlig neuen, in geistiger Beziehung von allem Dagewesenen abweichenden Beschaffenheit, besonders seiner späteren Werke, konnte Niemand als er selbst den Mitwirkenden die nöthigen Fingerzeige für Tempobestimmung und Auffassung geben. Dadurch wurde für Wien eine Tradition festgestellt, welche von dort aus in weitere Kreise drang. Beethoven hat zwar seine Kompositionen mit einer Genauigkeit bezeichnet, wie kein anderer Tonmeister vor ihm, und auch das Tempo bei einem Theile derselben durch Hinzufügung

von Metronomisirungen des Näheren zu bestimmen versucht, allein eine persönliche Bemerkung, ein gesprochenes Wort des Autors sagt oft mehr als alle Schriftzeichen, die unter Umständen sogar mißverstanden werden können, und Manches, was sich auf Charakter und Farbengebung bezieht, läßt sich durch die Schriftsprache gar nicht oder doch nur unvollkommen ausdrücken.

Einen recht anschaulichen Bericht über Beethoven's Direktionsweise hat Seyfried gegeben. Derselbe lautet:

„Im Dirigiren durfte unser Meister keineswegs als Musterbild aufgestellt werden, und das Orchester mußte wohl Acht haben, um sich nicht von seinem Mentor irre leiten zu lassen; denn er hatte nur Sinn für seine Tondichtung, und war unablässig bemüht, durch die mannigfaltigsten Gesticulationen den identificirten Ausdruck zu bezeichnen. So schlug er oft bey einer starken Stelle nieder, sollte es auch im schlechten Tacttheile seyn. Das Diminuendo pflegte er dadurch zu markiren, daß er immer kleiner wurde, und beim Pianissimo, so zu sagen, unter das Tactirpult schlüpfte. So wie die Tonmassen anschwellten, wuchs auch er wie aus einer Versenkung empor, und mit dem Eintritt der gesammten Instrumentalkraft wurde er, auf den Zehenspitzen sich erhebend, fast riesengroß, und schien, mit den Armen wellenförmig rudernd, zu den Wolken hinaufschweben zu wollen. Alles war in regsamster Thätigkeit, kein organischer Theil müssig und der ganze Mensch einem perpetuum mobile vergleichbar."

Weiter bemerkt Seyfried:

„Er gehörte schlechterdings nicht zu den eigensinnigen Componisten, denen kein Orchester in der Welt etwas zu Dank machen kann; ja zuweilen war er gar zu nachsichtsvoll, und ließ nicht einmal Stellen, die bei den Proben verunglückten, wiederholen; 'das nächstemal wird's schon gehen', meinte er."

Doch scheint Beethoven beim Einstudiren seiner Kompositionen sehr sorgfältig zu Werke gegangen zu sein, denn Seyfried sagt:

„Bezüglich des Ausdrucks, der kleinen Nüancen, der ebenmäßigen Vertheilung von Licht und Schatten, so wie eines wirksamen Tempo rubato, hielt er auf große Genauigkeit, und besprach sich, ohne Unwillen zu verrathen, gern einzeln mit Jedem darüber. Wenn er nun aber gewahrte, wie die Musiker in seine Ideen eingingen, mit wachsendem Feuer zusammenspielten, von dem magischen Zauber seiner Tonschöpfungen ergriffen, hingerissen, begeistert wurden, dann verklärte sich freudig sein Antlitz, aus allen Zügen strahlte Vergnügen und Zufriedenheit, ein wohlgefälliges Lächeln umspielte die Lippen, und ein donnerndes: 'Bravi tutti!' belohnte die gelungene

Kunstleistung. Es war des hehren Genius erster und schönster Triumphmoment, gegen welchen, wie er unumwunden gestand, 'selbst der Beyfallssturm eines großen, empfänglichen Publicums im Schatten stand.' Beym a-vista-Vortrag mußte oft, der Correctur wegen, eingehalten, und der Faden des Ganzen abgeschnitten werden; auch dabei blieb er geduldig; kam aber besonders in den Scherzos seiner Symphonien beym plötzlich unerwarteten Tactwechsel, Alles auseinander, dann schlug er eine dröhnende Lache auf, (und) versicherte: 'er hätte es gar nicht anders erwartet; hätte schon im voraus darauf gespitzt,' und äußerte eine fast kindische Freude, daß es ihm geglückt: 'so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben.'"

So gut kam Beethoven aber nicht immer mit dem Orchester auseinander. Namentlich bestand mit diesem vor seinem am 22. Dezember 1808 im Theater a. d. Wien veranstalteten Konzert eine Spannung.

„Er hatte, so erzählte der Tenorist Röckel,[1]) das Orchester des Theaters an der Wien so gegen sich erbittert, daß nur die Dirigenten, Seyfried, Clement u. s. w. irgend etwas mit ihm zu thun haben wollten; und es bedurfte vieler Überredung, sowie der Bedingung, daß Beethoven während der Proben nicht im Saale anwesend sein dürfe, bis die Musiker sich dazu verstanden zu spielen. — Während der Proben (in dem großen hintern Zimmer des Theaters) ging Beethoven in einem Nebenzimmer auf und ab, und Röckel ging häufig mit ihm. Nach Beendigung eines Satzes pflegte Seyfried zu ihm zu kommen, um sein Urtheil zu hören."

In dem Konzerte selbst spielte Beethoven als Novitäten sein G dur-Konzert op. 58 und die Chorphantasie op. 80. Bei letzterem Stück kam das Orchester in der dritten Variation auseinander, worüber das Nähere im folgenden Abschnitt mitgetheilt ist. Hier sei nur bemerkt, daß man auf Beethoven's Geheiß aufhörte und noch einmal anfing, wodurch das Orchester unwillig gemacht wurde. Seyfried bemerkt darüber:

„Daß er (Beethoven) die braven Musiker gewissermaßen beschimpft hatte, wollte ihm anfangs gar nicht einleuchten. Er meinte: es sei Pflicht einen vorgefallenen Fehler zu verbessern, und das Publikum könne für sein Geld alles fein ordentlich zu hören verlangen. Bereitwillig jedoch bat er das Orchester mit der ihm eigenen Herzlichkeit wegen der demselben absichtslos zugefügten Beleidigung um Verzeihung und war ehrlich genug, die Geschichte selbst weiter zu verbreiten, und alle Schuld seiner eigenen Zerstreuung zuzumessen."

---

[1]) An Thayer: S. dessen Beethovenbiographie III, 54.

Über diese Angelegenheit schrieb Beethoven d. 7. Januar 1809 an Härtel nach Leipzig:

„Hauptsächlich waren die Musiker aufgebracht, daß, indem aus Achtlosigkeit bey der einfachsten planſten Sache von der Welt gefehlt worden war, ich plötzlich stille ließ halten, und laut schrie noch einmal. So was war ihnen noch nicht vorgekommen; das Publikum bezeugte hierbei sein Vergnügen."

Nachdem der Gehörszustand Beethoven's sich wesentlich verschlimmert hatte, vermochte er natürlich als Dirigent nicht mehr in der früheren Weise auf das Orchester einzuwirken. Dies zeigte sich schon bei den Proben zu dem von ihm am 8. December 1813 im Saale der Universität gegebenen Konzert, in welchem die A dur-Symphonie und „Wellington's Sieg" zur Aufführung kamen. Ludwig Spohr, welcher sich unter den Mitwirkenden an der ersten Geige befand, erzählt darüber in seiner Selbstbiographie:

„Beethoven hatte sich angewöhnt, dem Orchester die Ausdruckszeichen durch allerlei sonderbare Körperbewegungen anzudeuten. Bei dem Piano bückte er sich nieder, und um so tiefer, je schwächer er es wollte. Trat dann ein crescendo ein, so richtete er sich nach und nach wieder auf und sprang beim Eintritt des forte hoch in die Höhe. Auch schrie er manchmal, um das Forte noch zu verstärken, mit hinein, ohne es zu wissen."

Und weiter bemerkt Spohr:

„Daß der arme, taube Meister die piano seiner Musik nicht mehr hören konnte, sah man ganz deutlich. Besonders auffallend war es aber bei einer Stelle im zweiten Theile des ersten Allegro der Symphonie. Es folgen sich da zwei Halte gleich nach einander, von denen der zweite pianissimo ist. Diesen hatte Beethoven wahrscheinlich übersehen, denn er fing schon wieder an zu taktiren, als das Orchester noch nicht einmal diesen zweiten Halt eingesetzt hatte. Er war daher, ohne es zu wissen, dem Orchester bereits zehn bis zwölf Takte vorausgeeilt, als dieses nun auch, und zwar pianissimo begann. Beethoven, um dieses nach seiner Weise anzudeuten, hatte sich ganz unter dem Pulte verkrochen. Bei dem nun folgenden crescendo wurde er wieder sichtbar, hob sich immer mehr und sprang hoch in die Höhe, als der Moment eintrat, wo seiner Rechnung nach das forte beginnen mußte. Da dieses ausblieb, sah er sich erschrocken um, starrte das Orchester verwundert an, daß es noch immer pianissimo spielte und fand sich erst wieder zurecht, als das längst erwartete forte endlich eintrat und ihm hörbar wurde. Glücklicherweise fiel diese komische Scene nicht bei der Aufführung vor."

Charakteristisch für Beethoven's Direktionsweise ist auch die Bemerkung, welche er einer von ihm revidirten Abschrift seines Chorstückes

„Meeresstille und glückliche Fahrt“ (op. 99) hinzugefügt hat. Sie lautet:

„Bei diesem ersten Tempo hebe der Capellmeister beim Taktgeben die Hand so niedrig als möglich # außer beim Forte — beim ersten Takt etwas höher, beim 2. und 3. schon nachlassend und beim 4. wieder ganz die unmerklichste Bewegung # nicht mit dem mindesten Geräusch verbunden sondern mit äußerster Stille.“

Als die dritte Aufführung von „Wellington's Sieg“ am 2. Januar 1814 stattfand, ereignete sich eine ähnliche Szene, wie die von Spohr beschriebene. Hierüber liegt ein Bericht des Tenoristen Wild vor, welcher Folgendes besagt:

„Er (Beethoven) betrat das Dirigentenpult, und das Orchester, welches seine Schwächen kannte, fand sich dadurch in eine sorgenvolle Aufregung versetzt, welche nur zu bald gerechtfertigt wurde; denn kaum hatte die Musik begonnen, als der Schöpfer derselben ein sinnverwirrendes Schauspiel bot. Bei den Pianostellen sank er in die Knie, bei den Forti schnellte er in die Höhe, so daß seine Gestalt bald zu der eines Zwerges einschrumpfend unter dem Pulte verschwand, bald zu der eines Riesen sich aufreckend weit darüber hinausragte, dabei waren seine Arme und Hände in einer Bewegung, als wären mit dem Anheben der Musik in jedes Glied tausend Leben gefahren. Anfangs ging das ohne Gefährdung der Wirkung des Werkes, denn vor der Hand blieb das Zusammenbrechen und Auffahren seines Leibes mit dem Verklingen und Anschwellen der Töne in Übereinstimmung, doch mit einem Male eilte der Genius dem Orchester voraus, und der Meister machte sich unsichtbar bei den Fortestellen und erschien wieder bei den Pianos. Nun war „Gefahr im Verzuge“, und im entscheidenden Moment übernahm Kapellmeister Umlauf den Kommandostab, während dem Orchester bedeutet wurde, nur diesem zu folgen. Beethoven merkte längere Zeit nichts von dieser Anordnung, als er sie endlich gewahr wurde, erblühte auf seinen Lippen ein Lächeln, welches wenn je eines, das mich ein freundliches Geschick sehen ließ, die Bezeichnung 'himmlisch' verdient.“

Man lernte sich im Hinblick auf solche Vorkommnisse einrichten. Denn als Beethoven die Aufführung des „Fidelio“ nach der dritten Bearbeitung am 23. Mai 1814 persönlich leitete, wobei ihn nach Treitschke's Mittheilung „sein Feuer oft aus dem Takt riß, lenkte Kapellmeister Umlauf hinter seinem Rücken mit Blick und Hand Alles zum Besten.“ Wie dann Beethoven im Jahr 1822 bei der Leitung seiner Kompositionen von Gläser und Umlauf unterstützt werden mußte, und wie er dem letztgenannten Kapellmeister im Frühjahr 1824 nur

noch zur Seite stand, um ihm die Tempi der neunten Symphonie und der Bruchstücke aus der Missa solemnis anzugeben, ist schon in einem der vorhergehenden Abschnitte dieser Blätter (Bd. I S. 251) mitgetheilt worden. Welche wehmüthigen Betrachtungen aber auch das schließliche Unvermögen des Meisters, seine großartigsten Geistesschöpfungen selbst zu leiten, bei allen Betheiligten hervorgerufen haben mag, — die Gegenwart seiner ehrwürdigen Persönlichkeit war von hoher Bedeutsamkeit für die erstmalige Darstellung derselben, denn sie gab dieser eine durch nichts zu ersetzende Weihe, und erzeugte sowohl unter den Ausübenden wie unter den Zuhörenden eine begeisterungsvolle Stimmung der erhebendsten Art.

II.

Konzerte und Konzertstücke.

Der Name „Concert“ wurde zur Bezeichnung von Musikstücken, so viel man weiß, zuerst von dem angesehenen Tonsetzer Ludovico Viadana[1]) gebraucht, welchem auch die Erfindung des Generalbasses, d. h. des bezifferten Grundbasses bei mehrstimmigen Kompositionen, zugeschrieben wird. Dieser Künstler, dessen Familienname Ludovico Grossi ist, veröffentlichte im Jahre 1602 sogenannte Kirchenkonzerte (Concerti ecclesiastici, auch Concerti da Chiesa genannt), in denen zwei bis vier, mit beziffertem Baß versehene Singstimmen miteinander konzertiren, d. h. in mehr oder weniger gleichberechtigter Weise zusammenwirken. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde die Bezeichnung „Concerto“ durch den Veroneser Giuseppe Torelli von der Vokalmusik auf gewisse, in der damaligen Sonatenform gehaltene Instrumentalsätze für eine oder zwei Soloviolinen mit Begleitung übertragen. Torelli komponirte auch sogenannte „Concerti grossi“ für ein oder zwei Sologeigen, die sich von seinen übrigen, nur mit einem Baß versehenen Konzerten durch ein

[1]) Geb. 1564 in Viadana bei Mantua, gest. 2. Mai 1645 zu Gualtieri.

ausgeführteres Accompagnement unterscheiden. Sie gaben den Anstoß zu Corelli's „Concerti grossi", in denen die konzertirenden Stimmen von zwei auf drei vermehrt sind.

Weitere Ausbildung fand das Violinkonzert durch den Venezianer Antonio Vivaldi. Dieser förderte es namentlich dadurch, daß er die Formen desselben näher bestimmte und die Begleitung durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten und anderen damals üblichen Tonwerkzeugen vervollständigte. Vivaldi's Zeitgenosse, Giuseppe Tartini,[1]) bereicherte das Violinkonzert nur in Beziehung auf die Geigentechnik, nicht aber in Betreff der Instrumentation.

Gleichwie die der Entstehung nach ältere Violinsonate für die Klaviersonate, so wurde auch das Violinkonzert für das Klavierkonzert vorbildlich. Joh. Seb. Bach gestaltete nicht nur eine Reihe Vivaldischer, sondern auch selbstgeschaffener Violinkonzerte zu Klavierkonzerten um, schrieb dann aber auch herrliche Originalwerke der letzteren Art. Sein Sohn, Carl Phil. Emanuel Bach, den sich Haydn für die Sonatenkomposition zum Muster nahm, förderte das Klavierkonzert wohl in äußeren Beziehungen, vermochte ihm aber inhaltlich keine bleibende Bedeutung zu geben. Solches war Mozart vorbehalten, der diese Kompositionsgattung zu hoher künstlerischer Geltung erhob. Wenn bei Joh. Seb. Bach das Hauptgewicht meist noch im Klavier liegt, dem die wenigen begleitenden Instrumente auf kunstvolle Weise, mehr stützend und ergänzend als selbstständig zur Seite stehen, so ist dagegen in Mozart's Klavierkonzerten dem mit den Reizen eines blühenden Kolorits ausgestatteten Orchester eine gewissermaßen gleichberechtigte Stellung neben der Solostimme eingeräumt, ohne daß die letztere dadurch irgendwie in den Schatten gestellt wird.

Diesem Standpunkt schloß sich Beethoven, der Mozart's Klavierkonzerte gründlich studirt hatte, ganz und voll an. Wie hoch er sie schätzte, geht aus einer Mittheilung der Gattin J. B. Cramer's[2]) hervor. Dieselbe erzählte, daß Beethoven mit ihrem Mann, als derselbe in Wien gewesen, während eines Augartenkonzertes umherpromenirt

---

[1]) Über die obigen Geiger s. des Verfassers Schrift „Die Violine und ihre Meister."
[2]) An Thayer: Beethovenbiographie II, 56.

sei, und bei den Klängen des C moll-Konzertes von Mozart ausgerufen habe. „Cramer! Cramer! Wir werden niemals im Stande sein, etwas Ähnliches zu machen."

In der Beethoven beschiedenen Aufgabe, die überkommenen Instrumentalformen weiter auszubilden und mit neuem Gehalt zu erfüllen, lag nothwendig die Bedingung, auch die Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes, für welches er zunächst hauptsächlich schrieb, zu erweitern. Schon in seinem opus 1 und 2 gewann er demselben theilweise ganz neue Seiten ab. Aber die in diesen beiden Werken enthaltenen Kompositionen waren einer Kunstgattung gewidmet, zu welcher eine bravourmäßige, das solistische Moment überwiegend berücksichtigende Behandlung des Klaviers nicht paßte. Beethoven mußte indessen das Verlangen hegen, auch in letzterer Beziehung sich schöpferisch zu bethätigen, zumal ihm in Wien Gelegenheit geboten war, als Konzertspieler vor dem Publikum zu erscheinen.

Wir sahen, daß bereits in Bonn (1784) ein dreisätziges Klavierkonzert entstand. Ihm folgte nicht, wie früher angenommen wurde, das C dur-Konzert (op. 15), sondern das B dur-Konzert, op. 19. Es geht dies klar aus einem Briefe Beethoven's hervor, den er am 22. April 1801 an die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel richtete. Darin sagt er:

„ich merke dabei bloß an, daß bei Hofmeister eines von meinen ersten Konzerten herauskommt, und folglich nicht zu den besten von meinen Arbeiten gehört, bei Mollo ebenfalls ein zwar **später verfertigtes** Konzert,[1]) aber ebenfalls noch nicht unter meine besten von der Art gehört ...... Es erfordert die musikalische Politik die besten Konzerte eine Zeitlang bei sich zu behalten."

Schon einige Monate vorher (15. Dezbr. 1800) schrieb Beethoven an Hofmeister, als er ihm sein B dur-Konzert anbot, er gebe es für keins von seinen besten aus, weil er die besseren zum Zweck einer Kunstreise noch für sich behalten wolle. Diese nach zwei Seiten zu verschiedener Zeit übereinstimmend gemachten brieflichen Äußerungen können insofern auffallen, als Beethoven in ihnen von Konzerten

---

[1]) Bei Hofmeister erschien das B dur- und bei Mollo das C dur-Konzert.

spricht, die er noch nicht zu veröffentlichen gedachte, denn um jene Zeit lag außer den beiden ersten Konzerten in B dur und C dur nur noch dasjenige in C moll (op. 37) fertig vor. Indessen darf man nicht übersehen, daß möglicherweise auch schon einzelne Theile vom G dur-Konzerte (op. 58) in der Entstehung begriffen waren. Bekanntlich nahm sich Beethoven bei der Ausführung und Vollendung größerer Werke Zeit, um sie möglichst in seinem Innern ausreifen zu lassen. Auch hatte er manchmal mehrere Kompositionen gleichzeitig in Arbeit. Über seine Art zu komponiren sprach er sich gegen Louis Schlösser folgendermaßen aus:

„Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtniß so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche auf's neue so lange bis ich damit zufrieden bin; dann aber beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zu Grunde liegende Idee niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung, wie in einem Gusse vor meinem Geiste stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch von statten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren. Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverlässigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen."

Diesem Selbstbekenntniß Beethoven's ist hinzuzufügen, daß er auf seinen Spaziergängen stets Notenpapier bei sich trug, um sofort jeden ihm einfallenden Gedanken notiren zu können. „Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen," pflegte er zu sagen. Übrigens probirte Beethoven, wie Czerny erzählt, „beim Componiren oft am Clavier, bis es ihm recht war, und sang dazu. Seine Stimme beim Singen war ganz abscheulich." [1])

Seiner anspruchslosen Beschaffenheit nach gehört das B dur-Konzert unverkennbar in eine frühe Zeit. Die Motive desselben sind

[1]) Thayer II, 202.

fast durchgängig sehr einfach, und dem entspricht der ganze Ideengang. Fast Alles erinnert noch an Mozart's Schreibweise in dessen jüngeren Jahren.

Am 29. März 1795 trat Beethoven, wie schon im vorhergehenden Abschnitt d. Bl. erwähnt wurde, zum ersten Mal in Wien öffentlich als Klavierspieler auf. Wegeler berichtet, er habe bei der Gelegenheit sein C dur-Konzert (op. 15) vorgetragen. Aus den Untersuchungen Nottebohm's geht indessen hervor, daß Beethoven nicht mit diesem, sondern mit demjenigen in B dur debütirte. Letzteres war damals fertig, ersteres aber noch nicht.

In Betreff des am vorgenannten Datum von Beethoven vorgetragenen Konzertes erzählt Wegeler:

„Erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung schrieb er das Rondo und zwar unter ziemlich heftigen Kolikschmerzen, woran er häufig litt. Ich half durch kleine Mittel, so viel ich konnte. Im Vorzimmer saßen vier Copisten, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab."

Jedenfalls handelte es sich dabei um die Herstellung der Orchesterstimmen. Die Solopartie wurde offenbar nicht zu Papier gebracht, sondern von Beethoven aus dem Gedächtniß gespielt. Denn als Hofmeister, in dessen Verlag das B dur-Konzert erschien, ihn um die Klavierstimme ersuchte, antwortete er unterm 22. April 1801:

„. . . . . Dabei ist es vielleicht das einzige Geniemäßige an mir, daß meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden und doch niemand im Stande ist, als ich selbst, da zu helfen. So z. B. war zu dem Concerte in der Partitur die Clavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben und ich schrieb sie jetzt erst, daher Sie dieselbe wegen Beschleunigung, von meiner eigenen nicht gar zu lesbaren Handschrift erhalten."

Bei seiner Prager Anwesenheit im Jahr 1798 unternahm Beethoven eine Umarbeitung[1]) des B dur-Konzertes (op. 19), wodurch Tomaschek zu der irrigen Annahme verleitet wurde, daß es dort erst komponirt worden sei. Diese Umarbeitung scheint mehr dem Klavierpart als der Orchesterbegleitung gegolten zu haben. Letztere ist ohne Klarinetten, Trompeten und Pauken, und überhaupt in bescheidenen

[1]) Über dieselbe s. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 479 f.

Grenzen gehalten. Erst in seinem C dur-Konzert, welches wahrscheinlich 1798 vollendet wurde, fügte Beethoven die genannten Instrumente dem Orchester hinzu.

Ehe auf diese Komposition näher eingegangen wird, möge eine allgemeine Betrachtung über Wesen und Berechtigung des Klavierkonzertes vorangeschickt werden. Die Verwendung heterogener Tonwerkzeuge zu gemeinsamer künstlerischer Thätigkeit, wie sie eben im Klavierkonzert zu beobachten ist, erscheint auf den ersten Blick einigermaßen bedenklich. Schon die Zusammenstellung des Tasteninstrumentes mit Streichinstrumenten für die Zwecke der Kammermusik ist zum Öfteren beanstandet worden, und noch mehr die Vereinigung des Klaviers mit Bläsern oder auch mit dem ganzen Orchester. Es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß dabei keine so homogene Klangwirkung entsteht, wie z. B. beim Streichquartett mit seinen Abarten, oder auch beim Violinkonzert mit Orchesterbegleitung. Indessen läßt sich doch mancherlei zu Gunsten jener angefochtenen Kombinationen anführen. Ein Tonsetzer, welcher die Natur der verschiedenen Instrumente genau studirt hat, der ihre Eigenthümlichkeiten kennt und geschickt zu benutzen versteht, kann besondere Effekte von mannichfaltiger Wirkung durch die Vermischung ungleichartiger Tonwerkzeuge hervorbringen, und namentlich durch die Kontraste verschiedener Klangfarben den Reiz einer Komposition erhöhen. Es kommt nur darauf an, wie dergleichen gehandhabt wird.

Die Streich- und Blasinstrumente sind mit wenigen Ausnahmen ihrer Natur nach in erster Linie Gesangsinstrumente, das Klavier hingegen zeichnet sich bei minderem Klangreichthum vornehmlich durch Vollgriffigkeit und Spielfülle aus. Ein einsichtsvoller Komponist weiß aus diesem Gegensatz bedeutende Vortheile zu ziehen, indem er die aufgebotenen Mittel so verwendet, daß sie in ihren charakteristischen Eigenschaften einander ergänzen, ohne das Eine dem Anderen unterzuordnen. Wenn Jemand ein Klavier- oder Violinkonzert mit vollem Orchester schreibt, und dem letzteren eine rein begleitende, also dienende Stellung zuweist, wie es in neuerer Zeit oft genug dagewesen ist, so darf das ohne Bedenken als ein unkünstlerisches Verfahren bezeichnet

werden, denn es ist unangemessen, einen vielgliedrigen, großen Kunstapparat zu einem Zweck in Bewegung zu setzen, der von wenigen Instrumenten oder vom Klavier allein erreicht werden kann. Stellt dagegen der Komponist das Orchester dem Soloinstrument ebenbürtig zur Seite, wie es schon Mozart gethan, und läßt beide Theile sich gegenüber gedanklich aussprechen, so wird dadurch, die erforderliche schöpferische Kraft vorausgesetzt, ein Kunstwerk von eigenartiger Schönheit entstehen. Daß dem Soloinstrument dabei insofern ein Vorzug eingeräumt wird, als ihm ein mehr oder minder glänzendes Passagenwerk zuertheilt ist, liegt in der Natur der Sache und kann den Kunstwerth dieser Gebilde nicht schmälern. Denn das Passagenspiel erweist sich hier mehrentheils als ein ornamentaler Schmuck, der nicht, wie in den rein virtuosisch gehaltenen Konzerten, um seiner selbst willen da ist, sondern entweder als Variirung oder als arabeskenartige Umschreibung einzelner vom Orchester durchgeführter Motive oder deren Bruchtheile erscheint. Das Orchester ist, um es mit einem Wort zu bezeichnen, neben dem Klavier obligat gehalten: es nimmt selbstständigen Antheil an der gedanklichen Entwickelung des Musikstückes.

Während in Beethoven's B dur-Konzert das Orchester noch wenig obligat behandelt ist, gelangt dasselbe im C dur-Konzert (op. 15), besonders aber in dessen erstem Satz schon zu höherer Bedeutung, wozu die thematische Arbeit wesentlich beiträgt, welche im Finale, mit Ausnahme von ein paar Stellen in der Mitte und gegen Schluß, nicht weiter zur Anwendung kommt. Unverkennbar hat für dieses Werk, gleichwie für das ersterwähnte, noch Mozart als Vorbild gedient. Doch wird auch ab und zu schon das Walten des Beethoven'schen Geistes fühlbar. Vor Allem ist dabei an das theils von feierlichem, theils von schwärmerischem Ausdruck erfüllte Largo hinzuweisen. Nur die mehrfach neben dem Klavier als Soloinstrument behandelte Klarinette, in Führung der Kantilene, gemahnt an Mozart. Die ausdrucksvolle Melodik dieses Stückes dagegen gehört Beethoven an. Abwechselnd theilen sich Klavier und das genannte Blasinstrument in die gesangreichen Motive. Dem ersteren ist außerdem Gelegenheit gegeben, einen ornamentalen Schmuck zu entfalten, welcher zum Theil neue,

von späteren Klavierkomponisten weiter ausgebildete Ausdrucksmanieren zeigt. So hat z. B. der chromatische Sextolenlauf in Terzen gegen Ende des Stückes nebst anderen Verzierungen offenbar auf Chopin eingewirkt. Dasselbe gilt von den weitgespannten Klavierbässen, welche im Verlauf des Largo's und auch im Mittelsatz des Finale's vorkommen.
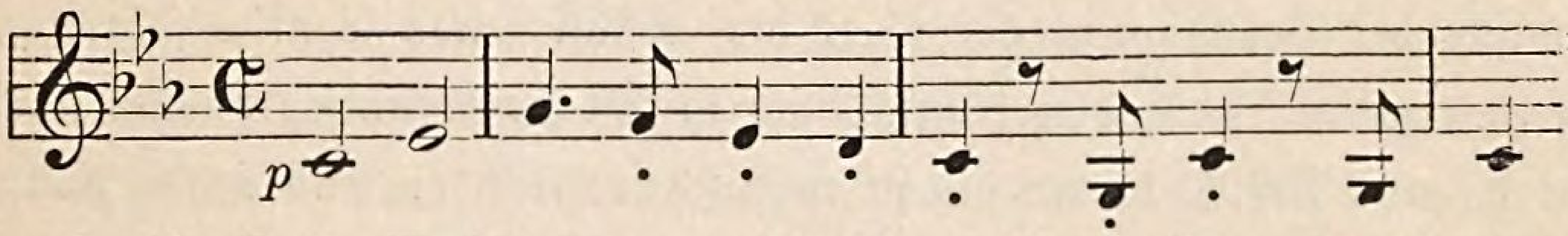
Letzteres Stück ist weniger gehaltvoll, als die beiden ersten Sätze. Es war ebenso wie in der Symphonie hergebracht, dem Schlußsatz eine leichtere, gefälligere Fassung zu geben, um dem Hörer nach den vorhergehenden gewichtigeren Theilen eine angenehme Erholung zu gewähren. So ist es in dem C dur-Konzert, und selbst in den späteren gleichartigen Kompositionen von Beethoven gehalten worden. Durch die neckische Munterkeit aber, mit welcher die dabei zur Verwendung gelangenden Motive und Passagen in geistreicher Weise verknüpft sind, wird der Antheil auch in diesem ziemlich ausgedehnten Musikstück rege erhalten.

Das ganze Werk gewährt einen ungemein erfreuenden Eindruck durch die ihm eigene Klarheit und natürliche Frische. Längere Zeit hindurch wurden die späteren, und, wie nicht zu verkennen ist, ungleich bedeutenderen Konzerte Beethoven's auf Kosten dieser reizenden Komposition bevorzugt. Doch ist es jetzt wieder mehr zu der ihm gebührenden Berücksichtigung gekommen. Ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet es für den heutigen Stand des Klavierspieles nicht. Indessen gehört eine fein durchgebildete Hand dazu, um es zu voller Geltung zu bringen. Und selbst diese reicht nicht aus, wenn sich der technischen Beherrschung nicht eine wahrhaft künstlerische Auffassungs- und Vortragsweise einigt.

Wie Schindler berichtet, erlebte dies der Fürstin Odescalchi gewidmete Konzert im Frühjahr 1800 seine erste Aufführung. Da Beethoven nachweislich am 2. April des genannten Jahres eine „musikalische Akademie im K. K. National-Hof-Theater nächst der Burg" zu seinem Vortheil veranstaltete, in welcher er nach Angabe des Berichterstatters der Allgemeinen Leipziger Musikalischen Zeitung ein „neues" Klavierkonzert vortrug, so erscheint Schindler's Mittheilung glaubwürdig.

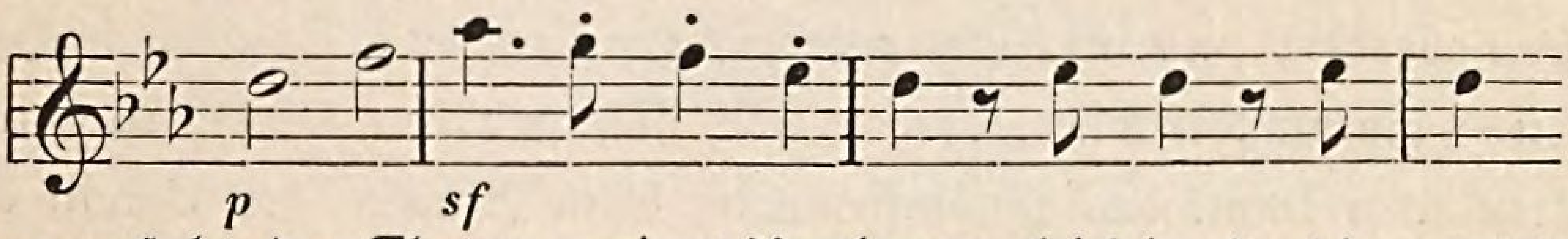
Beethoven's drittes Klavierkonzert (C moll, op. 37) wurde nach Ausweis der handschriftlichen Partitur im Jahr 1800 komponirt. Mit

diesem Werk that Beethoven im Vergleich zu seinem C dur-Konzert einen sehr bemerkenswerthen Schritt vorwärts. Hier finden sich keine Anklänge mehr an einen anderen Meister. Jeder Takt zeigt den selbstständig schaffenden Künstler. Ist dieser Schöpfung auch noch nicht die hohe tondichterische Bedeutung der späteren großen Werke Beethoven's eigen, so offenbart sie doch schon jenen ihm eigenen Ernst im Verein mit dem Pathos, welches bereits in einzelnen der vorher entstandenen Sonatensätze zum Vorschein gekommen war. Ganz besonders gilt dies vom ersten Stück des C moll-Konzertes, dem das so außerordentlich einfache und doch so vielsagende Motiv
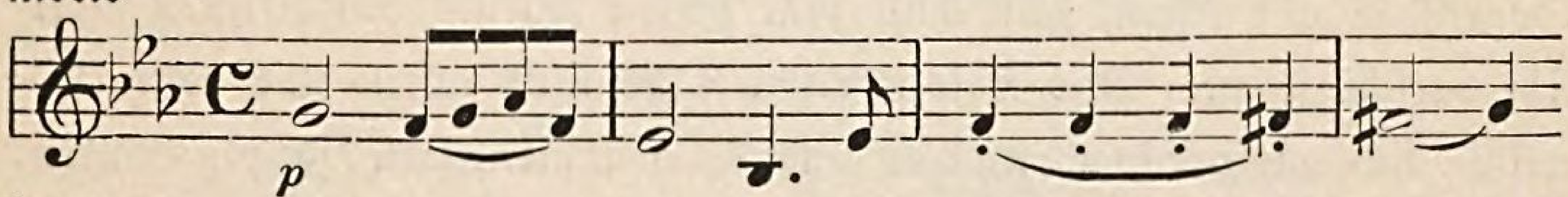


[1]

zu Grunde liegt. Auf diesen vom Streichquartett unisono vorgetragenen, aus einer düsteren Stimmung hervorgegangenen Vordersatz bringt die Oboe den entsprechenden Nachsatz.



Dem vorstehenden Thema gewinnt Beethoven gleich im Lauf des einleitenden Orchestertutti's und auch weiterhin mehrfach einen verschiedenartigen Ausdruck ab. Bald erscheint es nach dem Anfang in der Paralleltonart (Es dur) stolz gehobenen Charakters, und dann wiederum kurz vor dem Eintritt des ersten Solo's mit energievoller Leidenschaft in der Engführung zwischen den gleichsam gegeneinander kämpfenden Bläsern und Streichern. Lieblich hebt sich aus diesen Wandlungen das Seitenmotiv
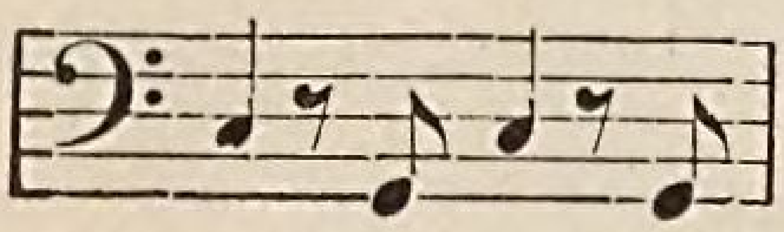


hervor.

Besondere Wichtigkeit hat Beethoven dem oben notirten Hauptgedanken dadurch gegeben, daß er ihn zur thematischen Arbeit, vor-

[1] Die beiden ersten Takte dieses Motiv's stimmen, in Dur gedacht, der Tonfolge nach mit dem Anfang des Hauptthema's vom Finale der C moll-Symphonie überein.

nehmlich im Durchführungssatz benutzt. Dort sind die Einzelbestandtheile dieses Motivs auf sinnreiche Weise als leitender und zusammenhaltender Unterbau für die in mannichfaltigen Figurationen sich ergehende Solostimme verwerthet.

Lenken wir den Blick von dem Einzelnen auf das Ganze, so empfangen wir den Eindruck eines, mit größter Natürlichkeit sich entwickelnden Musikstückes, in dem eine Grundidee vorherrscht. Zum Schluß bringt Beethoven eine jener Überraschungen, durch die sich nicht wenige seiner Kompositionen in besonderer Weise auszeichnen. Sie tritt nach der von ihm vorgeschriebenen solistischen Kadenz ein. Anstatt nämlich bei Beendigung derselben die abschließende Tonika folgen zu lassen, ergreift Beethoven trugschlußartig den Dominantseptimen-Accord von F, und knüpft daran die in mystischen Klängen anhebende Koda. Geisterhaft gemahnt uns der als Baß benutzte Quartensprung
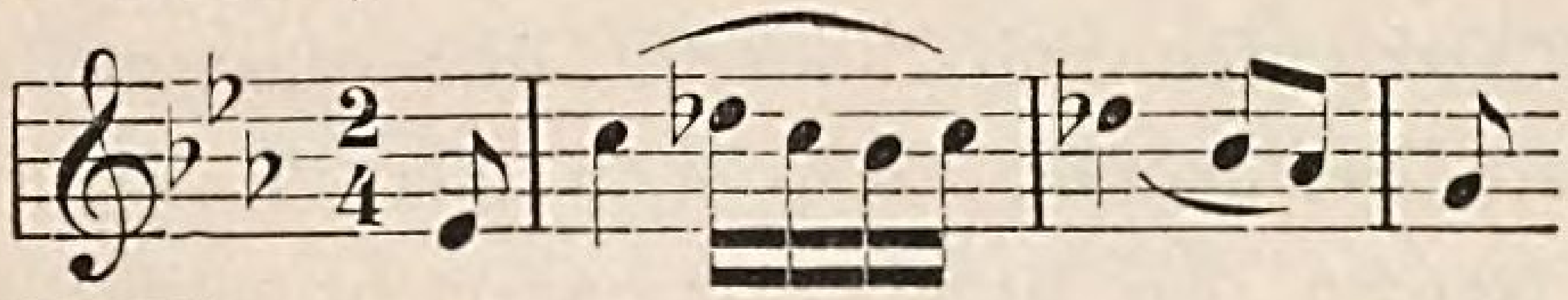


in den Pauken an das erste Thema, während von den Geigen und Bratschen die Harmonien hingeflüstert werden, und im Klavicr gebrochene Accorde äolsharfengleich ertönen — ein wundervoller, vordem noch nicht gehörter Effekt. Nach acht Takten übernimmt das Soloinstrument beim Eintritt des C moll den Paukenrythmus abwechselnd mit den Bässen und Bratschen, die Geigen erzittern in Sechzehntheilen, und mit ungestümer Hast führt die viermal wiederholte Schlußkadenz im crescendo das kraftvoll auslaufende Ende des Stückes herbei.
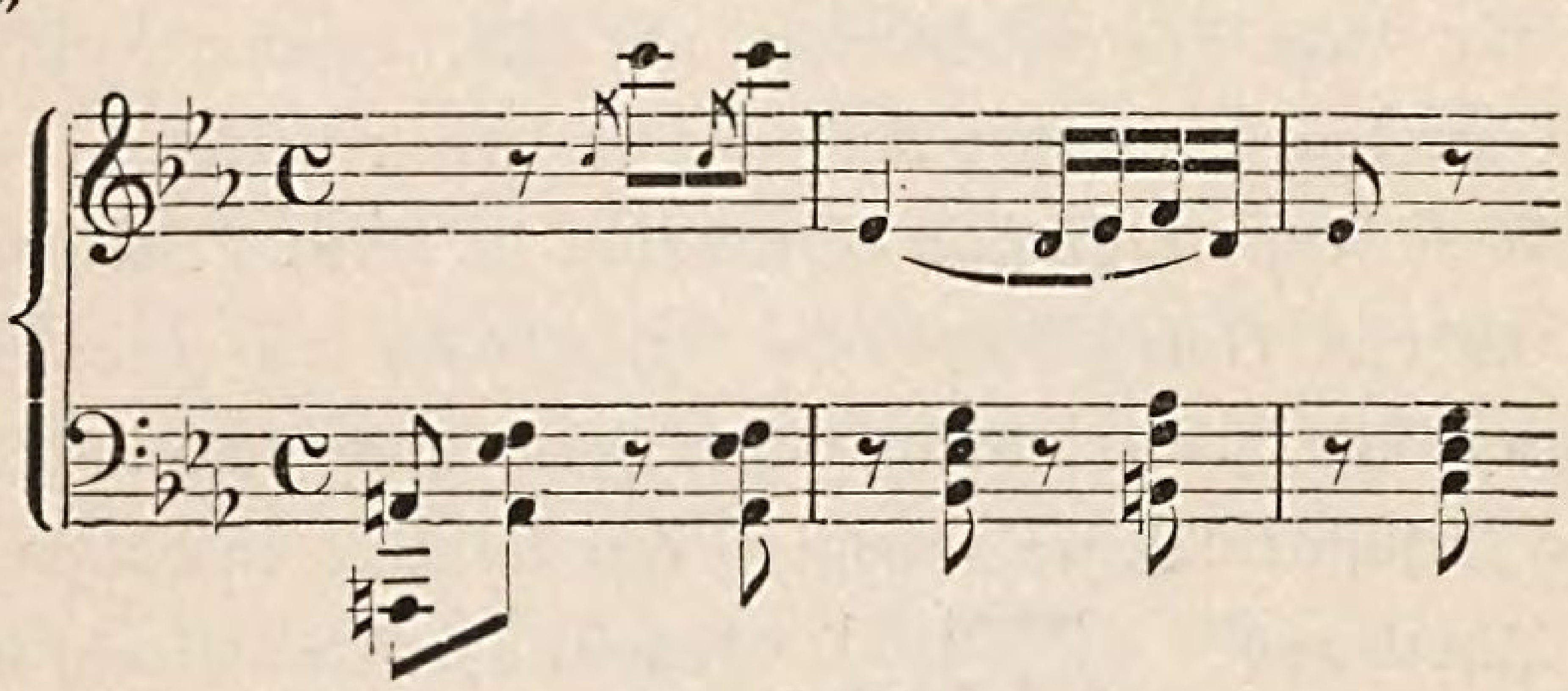
Im folgenden Largo schlägt Beethoven eine feierliche Stimmung an, wie sie seinen Adagio's mehrentheils eigen ist. Es steht in dem vom Hauptton des Konzertes weit entlegenen E dur, wodurch der Gegensatz zum ersten, und auch zum letzten Allegro des Werkes merklich verschärft ist. Das Soloinstrument beginnt allein mit dem liedmäßig sich aussprechenden, hier und da ornamentirten Hauptgedanken. Vom Orchester, welches in diesem Stück nur aus dem durch Sordinen abgedämpften Streichquartett nebst 2 Flöten, 2 Fagotten und 2 Hörnern besteht, werden die beiden Anfangstakte wiederholt, worauf der Satz eine andere Wendung nimmt. Der erste Abschnitt wird bei seiner Wiederkehr Phrase um Phrase abwechselnd vom Orchester und

vom Klavier vorgetragen. Alsdann endet das Stück ruhig, getragen, wie es begonnen. Eine schöne Wirkung erzeugen die, sechs Takte vor dem Schluß eintretenden tiefen Horntöne, von denen Beethoven auch in späteren Kompositionen, wie z. B. im ersten und letzten Satz des Es dur-Konzertes, mit Vorliebe Gebrauch gemacht hat.
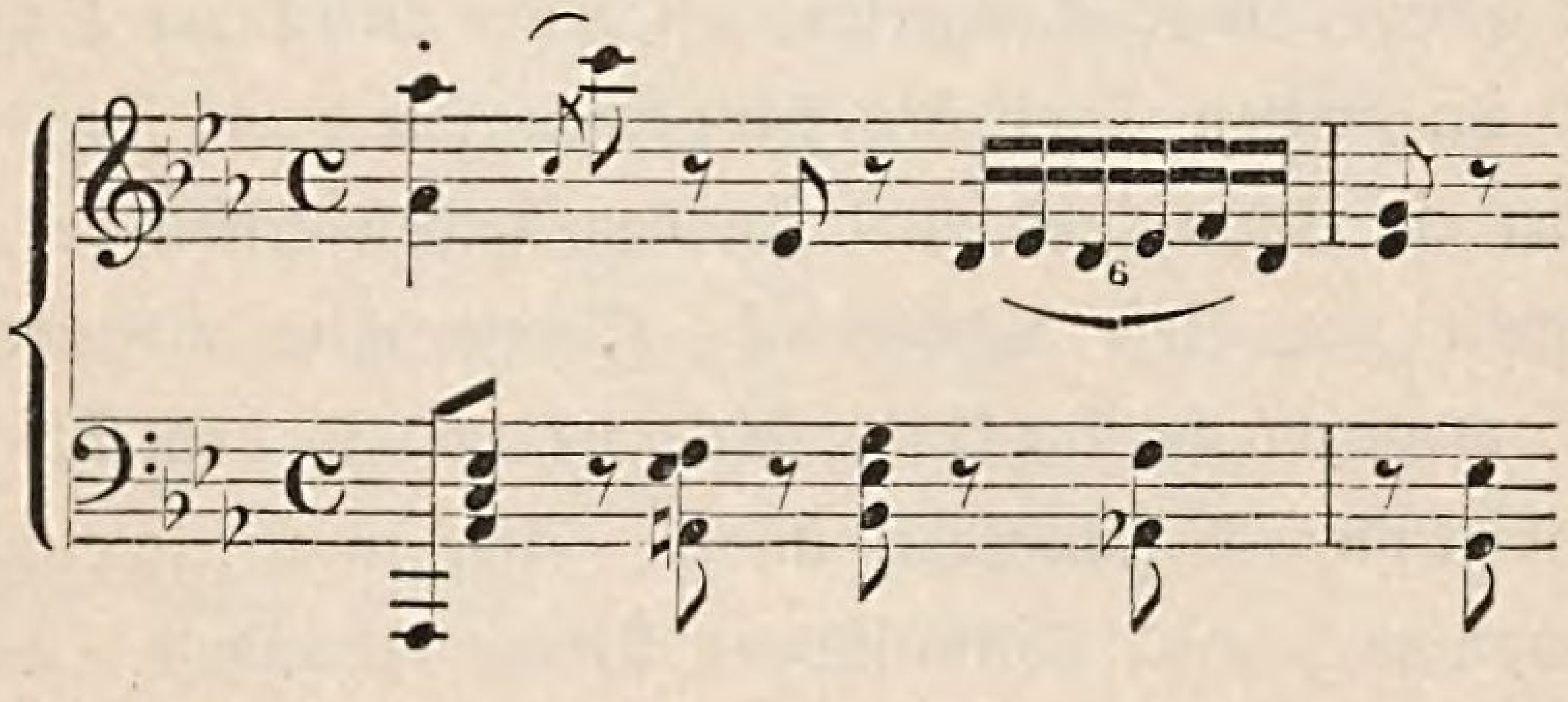
Das in der Rondoform gehaltene Finale verbindet in glücklichster Mischung Ernst mit Heiterkeit und schalkischem Humor. Die gute Laune verläßt den Meister selbst in dem kurzen Fugato nicht ganz, welches sich inmitten des Stückes, scheinbar zufällig, aus dem ersten Thema entwickelt. Wie dann dieses letztere mit kühner modulatorischer Wendung plötzlich im glänzenden E dur einsetzt, um bald darauf wieder auf geistvolle Weise in den ursprünglichen Ton einzulenken, nimmt sich gar herrlich aus. Auch der dem Fugato vorausgehende Zwischensatz mit dem gemüthvollen, an Klärchen's Lied „Freudvoll und leidvoll" erinnernden Motiv [1])


u. s. w.

[1]) Noch eine andere Reminiszenz findet sich, beiläufig bemerkt, in diesem Finale. Es ist die Stelle,



deren Parallele im ersten Satz der 1799 veröffentlichten Es dur-Sonate (op. 12, Nr. 3 also lautet:



trägt das Seine zu der erfreuenden Wirkung dieses Musikstückes bei, welches gleich dem ersten Satz auf überraschende Art endet. Statt des nach der Kadenz zu erwartenden Schlusses, folgt noch ein an die drei ersten Töne des Hauptmotivs anknüpfendes Presto ($^6/_8$) im hellen C dur, welches vom aufgeräumtesten Frohsinn diktirt ist.

Beethoven führte dieses dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen gewidmete Konzert im Jahr vor seiner Herausgabe (November 1804) selbst in die Öffentlichkeit ein, indem er es bei Gelegenheit der von ihm am 5. April 1803 veranstalteten Aufführung seines „Christus am Oelberge“ vortrug.

Ihrem Wesen und Inhalt nach unterscheiden sich die Klavierkonzerte Beethoven's ebenso sehr von einander, wie dessen Symphonien, Quartette und Sonaten. Jedes derselben eröffnet ein völlig neues Stimmungsgebiet. Dies beweist nächst der so eben betrachteten Schöpfung das G dur-Konzert (Nr. 4, op. 58). In seinen beiden äußeren Sätzen ist es von großer Lieblichkeit und Anmuth. Mit dem zweiten Stück hat es eine andere Bewandtniß, doch auch hier ist, gleichwie im ersten und letzten Allegro, der Klavierpart ungemein delikat gehalten. Man könnte versucht sein zu glauben, daß Beethoven das Ganze ursprünglich für zarte Frauenhände gedacht hat, wenn es nicht mit der Zueignung an den Erzherzog Rudolph ver sehen wäre.

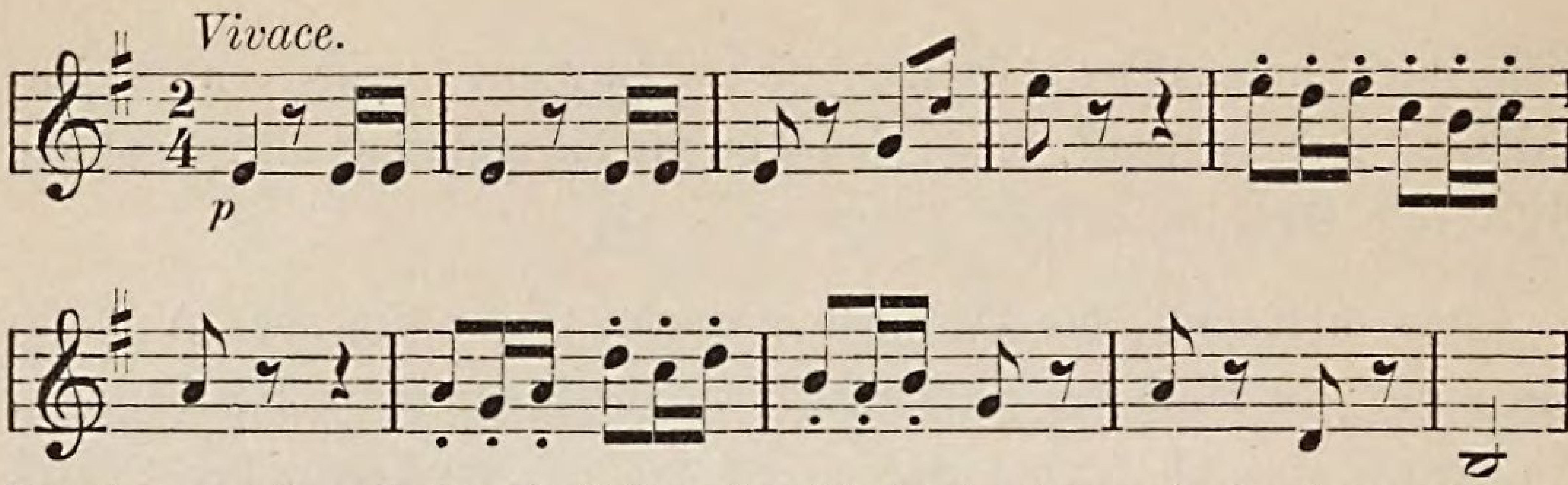
Zutreffend bemerkt Gustav Nottebohm in seiner „Beethoveniana“, daß das aus vier Noten bestehende Hauptmotiv des ersten Satzes der C moll-Symphonie, seiner rhythmischen Form nach auch in dem Hauptthema des Anfangs-Allegro's vom G dur-Konzert enthalten ist. Der klopfende Rhythmus  kommt aber ebensowohl in anderen Werken Beethoven's vor; so z. B. im ersten und letzten Satz des so eben besprochenen C moll-Konzertes, im ersten Stück der F moll-Sonate op. 57 und im dritten Theil des Streichquartett's op. 74. Es waltet freilich dabei ein Unterschied ob. In den beiden ersten der genannten Kompositionen hat diese rhythmische Phrase eine mehr accessorische Bedeutung, wogegen sie im G dur-Konzert und in dem Streichquartett einen integrirenden Bestandtheil bildet. Hier ist sie, gleichwie in der C moll-Symphonie, als selbstständiges Motiv behandelt. Beide Fälle,

trotz ihrer unleugbaren Verwandtschaft durchaus verschieden in Anwendung und Ausdruck, legen Zeugniß für die wahrhaft unerschöpfliche Bild- und Gestaltungskraft Beethoven's ab.

Das in E moll, der Paralleltonart von G dur stehende „Andante con moto" ist eines der merkwürdigsten Geistesprodukte Beethoven's. In diesem ziemlich kurzen Satz spielt sich ein psychologischer Prozeß ab. Es ist ein förmlicher, in scharf kontrastirender Tonsprache geführter Dialog von ergreifendem Ausdruck. Man könnte meinen, daß dem Meister bei der Konzeption dieses Musikstückes die Domszene in Goethe's „Faust" vorgeschwebt habe, so lebhaft erinnert die Führung desselben an das symbolisch gedachte Zwiegespräch zwischen dem „bösen Geist und Gretchen". Der Satz beginnt mit einer energisch punktirten Phrase deklamatorischen Charakters von dämonischer Färbung, die in verschiedener Wendung immer wiederkehrt. Sie wird vom Streichquartett im Unisono vorgetragen. Dazwischen läßt das Klavier, gleichsam mit unterdrückter Stimme, elegische Weisen erklingen, erst ganz leise, doch nach und nach dringlicher, flehendlicher, indessen das finster grollende Motiv in den Streichinstrumenten sich allmälig verkürzt und verliert, bis es ganz verstummt. Jetzt aber wogt eine schmerzlich bewegte Empfindung in der Solopartie auf und nieder, und nachdem in der Kadenz der Höhepunkt erreicht ist, ersterben die, wie von Thränen erstickten Klagetöne, welche wir vorher vernommen. Nur noch ein schattenhafter Anklang an das erste Motiv hallt unheimlich tief unten in den begleitenden Instrumenten nach. Dann schließt das Stück im gebrochenen E moll-Akkord wie still aufseufzend ab.

Diese schier trostlose Stimmung verkehrt sich in dem unmittelbar anschließenden Rondo in's Gegentheil: es wird wiederum der heitere Ton des ersten Allegro's aufgenommen, nur daß derselbe im Finale ungebundener, und mit einem Anflug von fröhlich übermüthigem Humor erscheint. Das Gemüthvolle, wie es sich im zweiten gesangreichen Thema offenbart, bleibt dabei nicht ausgeschlossen.

Das erste Motiv lautet:



Von den 4 ersten Takten desselben sind die drei ersten und vier letzten Noten vielfach auf reizende Art für den Ausbau des Satzes verwerthet. Nicht müde wird der Meister, durch allerlei liebenswürdig scherzende Kurzweil den Hörer zu überraschen und zu vergnügen. Eine wesentliche Rolle fällt dabei auch dem vom Schluß des obigen Motivs entlehnten Quintintervall zu, welches zuletzt noch gar spaßhaft das abschließende „Presto" ($^2/_4$) einleitet.

Nach Nottebohm's Angabe erlebte dies Konzert seine Vollendung im Jahr 1805. Beethoven trug es in einer zu seinem Vortheil veranstalteten „musikalischen Akademie" im Theater a. d. W. am 22. Dezember 1808 nach Reichardt's Bericht, „zum Erstaunen brav, in den allerschnellsten Tempi's" vor. Letzteres dürfte wohl nur auf das Rondo zu beziehen sein, denn das erste Allegro verträgt kein sehr schnelles Zeitmaß. Zu diesem schrieb Beethoven zwei Kadenzen, die schwierigere mit der launigen Bemerkung: Cadenza (ma senza cadere), und zum letzten Stück eine.
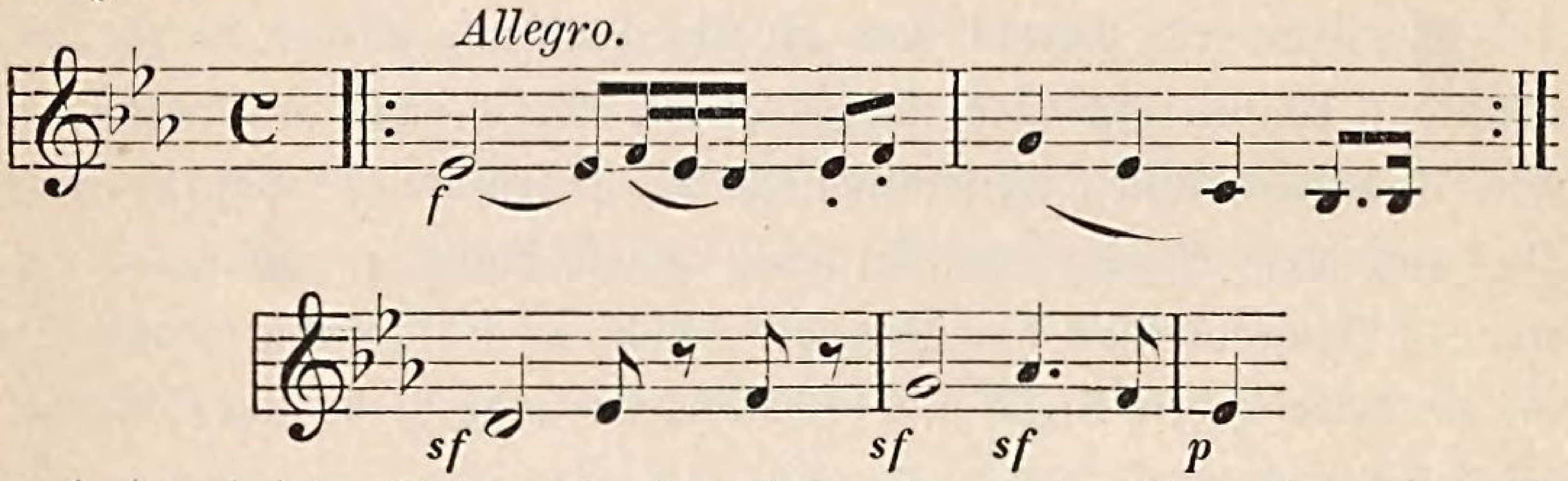
Während Beethoven seine vier ersten Klavierkonzerte persönlich als Novitäten in öffentlichen „Akademien" vortrug, überließ er die Ausführung des fünften (Es dur, op. 73)[1]) dem jugendlichen Karl Czerny, welcher es im Februar 1812 aus Anlaß einer Produktion zum Vortheil „der Gesellschaft adliger Frauen für wohlthätige Zwecke" mit gutem Erfolg spielte. Dies Erlebniß war um so ehrenvoller für den Jüngling, als das Es dur-Konzert, abgesehen von seiner technischen Schwierigkeit, ungewöhnlich hohe Forderungen an das geistige Vermögen des Solisten stellt. Man könnte dasselbe im Hinblick auf die reich bedachte Orchesterpartie eine Symphonie mit obligatem Klavier

---

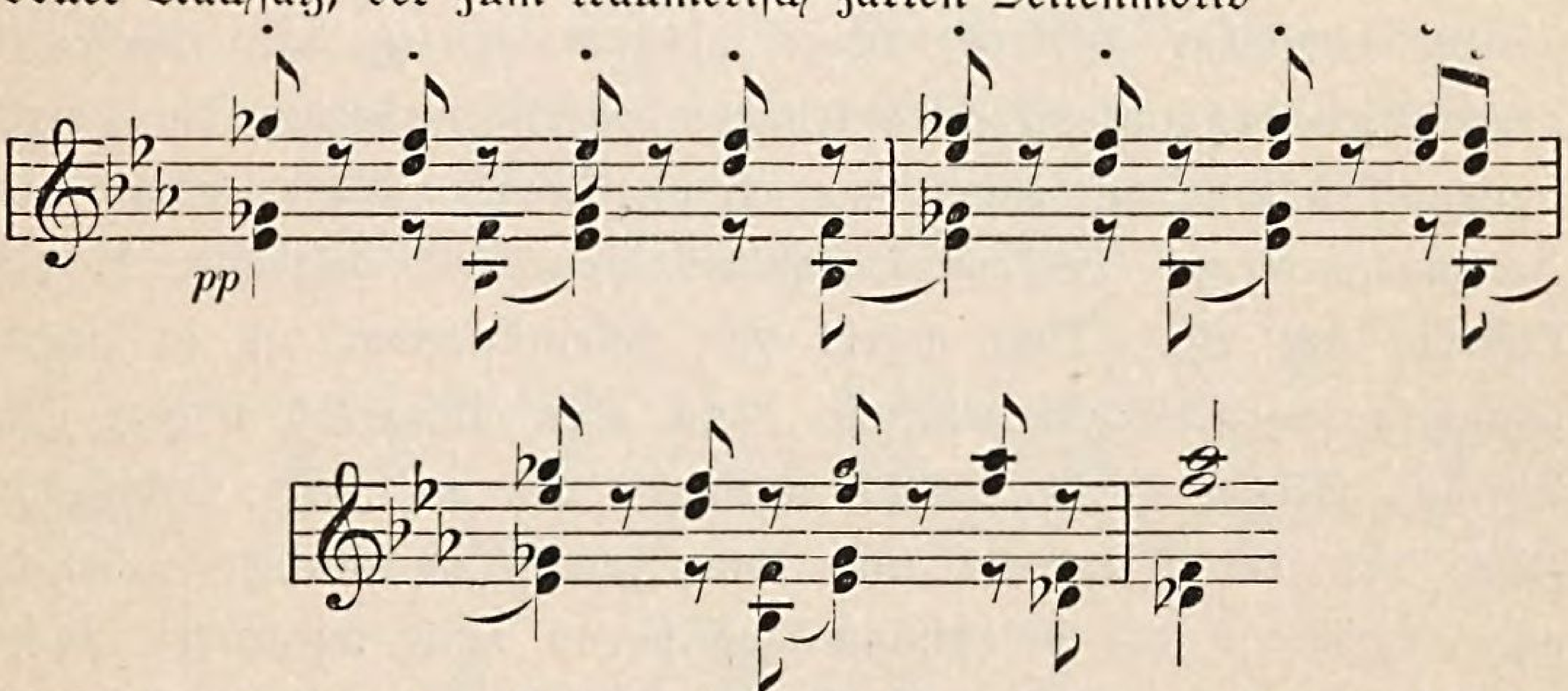
[1]) Es ist dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

nennen. Beethoven muß etwas derartiges im Sinn gehabt haben, denn nirgends enthält das Werk die sonst üblichen, auch von Beethoven in seinen vorhergehenden Konzerten gebrauchten Ausdrücke „Tutti" und „Solo". Doch behauptet die Solostimme, trotz der dem Orchester gegebenen hervorragenden Bedeutung, stets den Vorrang. Ja, gerade in dieser Schöpfung hat Beethoven die Klavierpartie mit außerordentlichem Glanz ausgestattet. Schon die drei im brillanten Passagenspiel sich ergehenden, vom Orchester durch breite Accorde angekündigten Einleitungskadenzen lassen erkennen, was man in der gedachten Beziehung zu erwarten hat.

Gebieterischen Tones tritt das markige Hauptthema des ersten Allegro's



nach der dritten Kadenz in der Primgeige auf. Hierauf werden die vier ersten Takte des Thema's von der Klarinette, und die beiden letzten vom ganzen Orchester wiederholt. Daran reiht sich ein energievoller Nachsatz, der zum träumerisch zarten Seitenmotiv



hinleitet. Außer den Geigen sind die Bratschen und Celli nebst der ersten Klarinette und dem Fagott dabei betheiligt. Die motivisch verwandte Antwort darauf erfolgt in Es dur mit süß schwellendem Hörnerklang. Das Weitere ist zumeist aus dem Hauptthema entwickelt.

Dieser orchestrale Einleitungsabschnitt enthält so ziemlich Alles, was der Meister zur gedanklichen Entwickelung des ganzen ersten Satzes bedarf. Vergebliche Mühe wäre es, durch Worte von dem grandiosen Aufbau dieses prachtvollen Musikstückes einen Begriff geben zu wollen. Nur die lebendige Darstellung desselben vermag es.

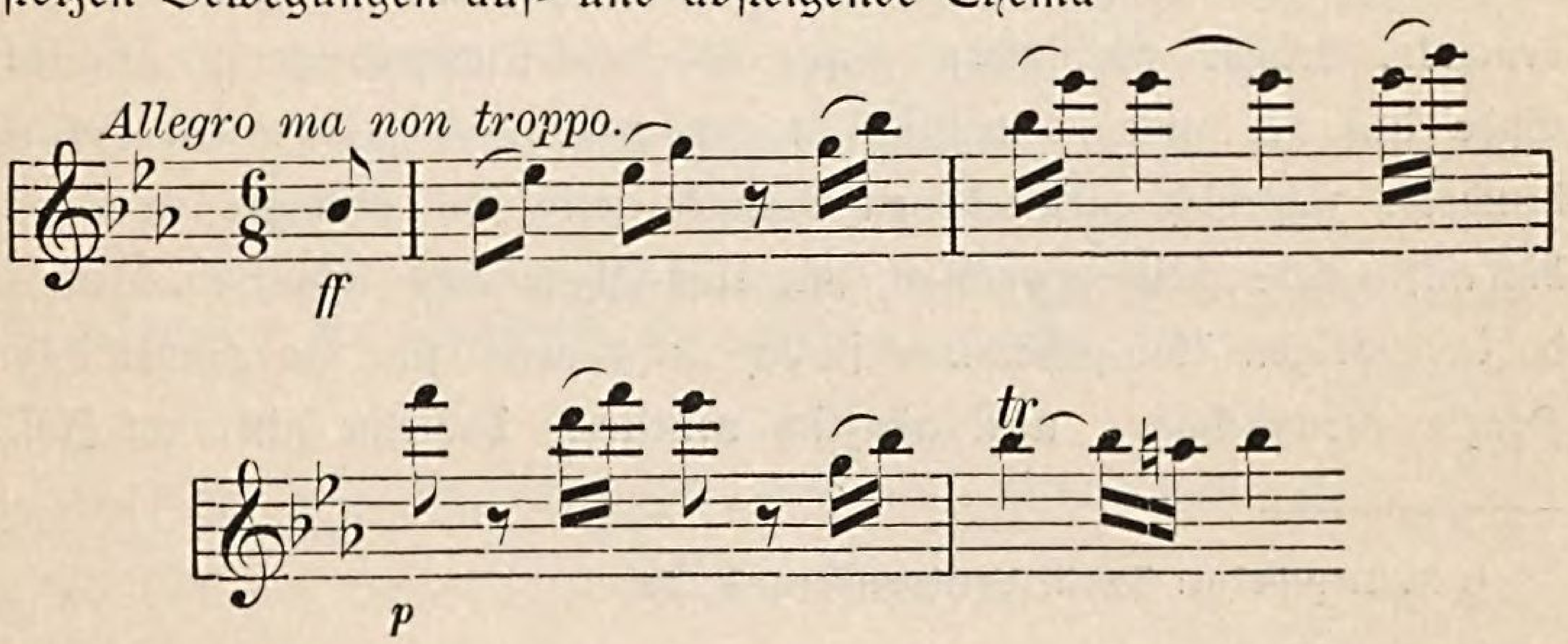
Ein Muster thematischer Arbeit hat Beethoven mit der Durchführung hingestellt. Da ist in Wahrheit mit Wenigem Erstaunliches geleistet. Vornehmlich bilden die Einzelbestandtheile der beiden ersten Takte des Hauptmotivs in verschiedenartiger Anwendung und Verknüpfung die Grundlage für den phantasiereichen Gedankengang, welche durch die mannichfaltige Figuration der Solostimme in wirkungsvollster Weise umschrieben wird.

Ehe das erste Thema nach der Durchführung wieder einsetzt, ergeht das Klavier sich auf nahezu gleiche Weise, wie zu Anfang, in drei Kadenzen, denen weiterhin noch eine kadenzartige Solostelle folgt. Auf eine vom Spieler nach Belieben gegen Ende des Stückes einzulegende Improvisation hat Beethoven nicht weiter gerechnet, und dies an der betreffenden Stelle mit den Worten: „non si fa una Cadenza“ ausdrücklich bemerkt.

Das in H dur stehende Adagio ist zwar kein weit ausgeführter Tonsatz, es nimmt aber nichts desto weniger durch die weihevolle, schwärmerische Stimmung, aus der es entsprossen, das Gemüth vollständig gefangen. Die erste Geige, nebst der zweiten durch Sordinen abgedämpft, beginnt mit einem keuschen liedartigen Gesang, die andern Saiteninstrumente mit Ausnahme der pizzikirenden Bässe, haben das Accompagnement. Stellenweise fallen die ersten Holzbläser in die Melodie mit ein. Nun ergeht das Soloinstrument sich in einem phantasieartigen Erguß, bringt dann aber einlenkend wieder das Thema, welches gleich darauf theilweise von der Flöte, sowie mit dieser von der Klarinette und dem Fagott im Unisono intonirt wird, während die Solostimme dasselbe in sanft wiegender Sechzehntel-Bewegung variirt, und das Streichquartett in weich abgesetzten Achtelnoten nachschlägt. Dies auch in der Koda ebenmäßig sich fortsetzende Tonspiel erzeugt eine mild verklärte Wirkung, die an

den Silberschein des in duftender Sommernacht herniederstrahlenden Mondlichtes erinnert. Das Stück hat keinen eigentlichen Abschluß. An Stelle desselben wird durch den Tonfall von h nach b der Eintritt des, gleich dem ersten Satz in Es dur stehenden Finale's vorbereitet, dessen Thema auch in den beiden letzten Takten schon angedeutet ist.

Wir sahen, daß die früheren Konzerte Beethoven's ohne Ausnahme zum letzten Stück ein „Rondo" haben, und auch das Finale des Es dur-Konzertes ist ein solches. Diese ziemlich ungebundene, wenn auch keineswegs willkürlich zu behandelnde Kunstform empfiehlt sich besonders da zur Benutzung, wo es mehr auf ein schönes, genußspendendes Tonspiel, als auf die Verwirklichung hoher kompositorischer Intentionen abgesehen ist, weil dieselbe einen zwangslosen Wechsel an melodischen Motiven und spontan eingeführten Zwischensätzen zuläßt, und also dem Tonsetzer freiere Bewegung gestattet. Einem erfindungsreichen Kopf bietet sie Gelegenheit zu mannichfaltiger, geistreicher Gestaltung, nicht nur bezüglich einer geschmackvollen Gruppirung und Verbindung des zu verarbeitenden Stoffes, sondern namentlich auch hinsichtlich der jedesmaligen Wiederaufnahme des Hauptgedankens. Beethoven hat, wie in jedem anderen Betracht, so auch in diesem Punkt Außerordentliches geleistet. Vermöge des ihm eigenen Humors weiß er dem Rondo ganz besondere Pointen zu geben, wodurch der, in der Regel heitere Charakter desselben noch zu bestimmterer Ausprägung gelangt. Im letzten Satz des Es dur-Konzertes erweist sich dieser Charakter, gleichwie im C moll-Konzert, als ein gemischter. Ernst und Scherz alterniren darin. Das rhythmisch eigenwillige, in stolzen Bewegungen auf- und absteigende Thema



tritt mit vornehmer Eleganz auf. Dem entspricht auch die nächste Folge, sowie das zweite und ein drittes gesangreiches Motiv. Was Beethoven aus dem vorstehend notirten Gedanken mit unerschöpflicher Laune, namentlich in der Durchführung, entwickelt, neigt theilweise zu humoristischem Ausdruck. Das Verhältniß des Orchesters zu der auf's Reichste bedachten Solostimme ist, wie im ersten Allegro, ein gleichberechtigtes. Aus dem ineinandergreifenden Zusammenwirken beider Faktoren geht ein ungemein belebtes, vielfarbiges Tongemälde von elektrisirender Wirkung hervor. Ganz originell verläuft der Schluß des Stückes. Der dem Nachsatz des Hauptmotivs entnommene Rhythmus,



welcher in allen Theilen des Finale's sein munteres Wesen treibt, wird zuletzt der Pauke zuertheilt, die ihn 17 Takte lang konsequent im Pianissimo, anfänglich auf es, und dann auf b orgelpunktartig festhält, darüber die feingewählten Harmonien der Klavierpartie im allmäligen Decrescendo und Ritardando. Nach dem letzten, mit „Adagio" bezeichneten Takt dieser Periode führt die Solostimme in kräftig rollenden Läufen schnell das Ende herbei.

Beethoven beabsichtigte, noch ein sechstes Klavierkonzert in D dur zu komponiren, zu dem er nicht nur bereits zahlreiche Skizzen entworfen, sondern auch die Partitur des ersten Satzes begonnen hatte. „Die Skizzen . . . . . fallen in die Zeit zwischen Mitte 1814 und ungefähr Mai 1815. Die Partitur . . . . . wurde spätestens im Juni 1815 angefangen."[1])

Nächst den Klavierkonzerten nimmt der künstlerischen Bedeutung nach das Violinkonzert op. 61 unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Beethoven wandte sich damit einer Gattung zu, welche, wie schon bemerkt, früher vorhanden war als das Klavierkonzert. Die zu Ende des 17. und namentlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreich entstandenen Violinkonzerte sind zum großen Theil bis auf unsere Zeit gekommen, mit Ausnahme von Joh. Seb. Bach's dahingehörigen Kompositionen jedoch nicht mehr für die musikalische Praxis verwerthbar, weil gänzlich veraltet. Dasselbe gilt von Jos.

---

[1]) G. Nottebohm: Zweite Beethoveniana S. 223.

Haydn's Violinkonzerten. Dagegen befinden sich unter den Mozart'schen Gebilden dieser Art ein paar, die sich ganz wohl noch zum öffentlichen Vortrag eignen, wenn auch ihre Wirkung nicht über das Angenehme hinausgeht. Erst Beethoven stellte mit seinem Violinkonzert eine wahrhaft bedeutende Schöpfung hin.[1]) Ebenbürtig reiht es sich durch Noblesse, Schönheit und schwungvolle Erfindung, sowie durch stilvolle Behandlung des Soloinstrumentes seinen schönsten Klavierkonzerten an, obwohl es bezüglich des Gehaltes nicht ganz die Höhe der zuletzt betrachteten Komposition erreicht.

Beethoven widmete dies Werk seinem Jugendfreunde Stephan v. Brenning. Veranlaßt wurde dasselbe durch den Wiener Violinspieler Franz Clement[2]), wie aus der, dem Manuskript hinzugefügten eigenhändigen Bemerkung des Meisters: „Concerto par Clemenza pour Clement" zu entnehmen ist.

Clement, welcher während der Jahre 1802—11, und dann von 1818—21 die Ämter des ersten Violinisten und Dirigenten bei dem Theater a. d. Wien bekleidete, war eine merkwürdige künstlerische Persönlichkeit. Er besaß nicht nur ein ganz ungewöhnliches Geigertalent, sondern auch ein ans Unglaubliche grenzendes musikalisches Gedächtniß. Daß er bei der Berathung bezüglich der ersten Umarbeitung des „Fidelio" im Hause des Fürsten Lichnowsky auf seiner Violine, für sich in einer Ecke des Zimmers sitzend, die ganze Oper auswendig begleitete, und alle darin vorkommenden Solo's spielte, ist bereits (Bd. I, S. 264) erzählt worden. Spohr berichtet außerdem in Betreff seines Oratoriums „Das jüngste Gericht", Clement habe nach dreimaligem Hören davon so viel behalten, daß er ihm am Tage nach der Aufführung mehrere große Nummern daraus „Note für Note mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vorgespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben."

„Man erzählte sich damals in Wien, so fährt Spohr weiter fort, daß Clement die Schöpfung von Haydn, nachdem er sie mehrmals

---

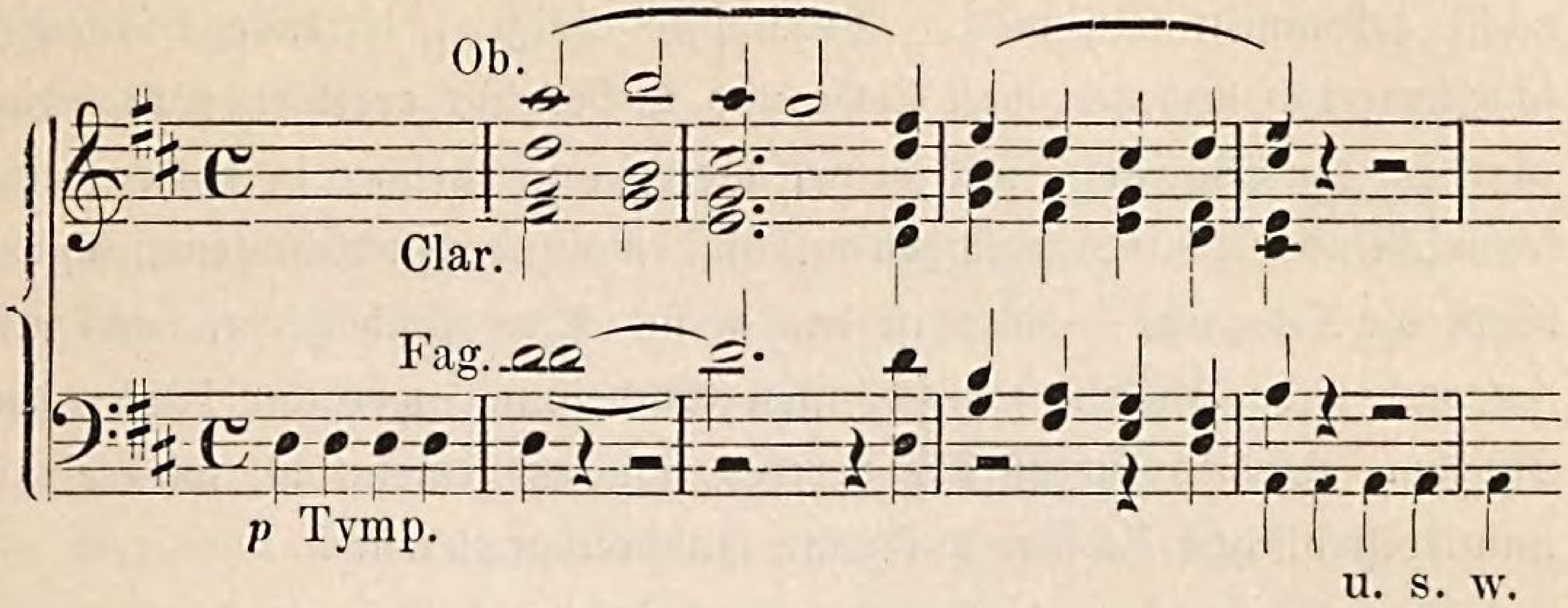
[1]) Die besten Violinkonzerte Spohr's kommen hierbei nicht in Betracht, weil sie einer späteren Zeit angehören.

[2]) Geb. 19. Nov. 1784, zu Wien, gest. das. 3. Nov. 1842.

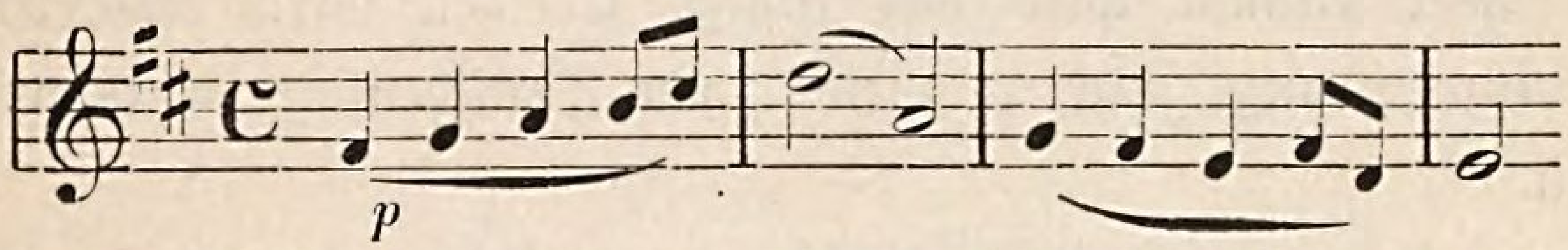
gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hilfe des Textbuches einen vollständigen Clavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber erschrocken war, weil er im ersten Augenblick glaubte, man habe ihm seine Partitur entwendet oder heimlich copirt. Er fand bei näherer Ansicht den Clavierauszug so getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchsicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptirte."

Als Geiger leistete Clement den Berichten seiner Zeitgenossen zufolge ganz Ungewöhnliches. Zwar gebot er nicht über ein „markiges, kühnes, kräftiges Spiel", und hatte auch keinen ergreifenden Vortrag im Adagio, entschädigte aber dafür durch „eine unbeschreibliche Zierlichkeit und Eleganz" so wie durch „eine äußerst liebliche Zartheit und Reinheit". Dabei besaß er „eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichsten Schwierigkeiten spielte", und „eine Sicherheit, die ihn auch bei den gewagtesten und kühnsten Passagen nicht einen Augenblick" verließ. Hinsichtlich seiner künstlerischen Richtung war er jedoch unzuverlässig. Seine Virtuosennatur verleitete ihn bei seinen Vorträgen nicht selten zu „Extravaganzen und Spielereien", die eines guten Musikers nicht würdig sind. Indessen muß Beethoven trotzdem seine Leistungen als Violinspieler sehr geschätzt haben, sonst hätte er sich nicht dazu herbeigelassen, sein in Rede stehendes Opus 61 für ihn zu komponiren. Clement trug es zum ersten Mal in einem von ihm im Theater a. d. Wien d. 23. Dezember 1806 gegebenen Konzert vor, und zwar, wie Dr. Bertolini an Otto Jahn berichtete, vom Blatt, da die Komposition noch nicht ganz fertig bei der Probe vorlag. Dieser Beweis eines außerordentlichen Leistungsvermögens ist nicht minder erstaunlich, als Clement's Gedächtnißschärfe, denn Beethoven's Violinkonzert zählt in technischer Beziehung zu den diffizilsten Aufgaben der Geigenliteratur. Die heikelen Figurationen der Prinzipalstimme bewegen sich vielfach in den höheren und höchsten Lagen des Griffbrettes, und die mühelose Bewältigung derselben setzt eine ebenso behende Geschmeidigkeit der linken Hand wie des Bogens voraus, der Intonationsschwierigkeiten gar nicht zu gedenken. In allen diesen Beziehungen soll Clement ausgezeichnet gewesen sein. Augenscheinlich hat Beethoven bei Abfassung des für ihn geschriebenen Werkes darauf besondere Rücksicht genommen.

Der erste Satz, „Allegro ma non troppo", beginnt sehr originell mit einem Paukensolo in Vierteln auf ein und demselben Ton, woran sich das gesangreiche Hauptmotiv unmittelbar anschließt:

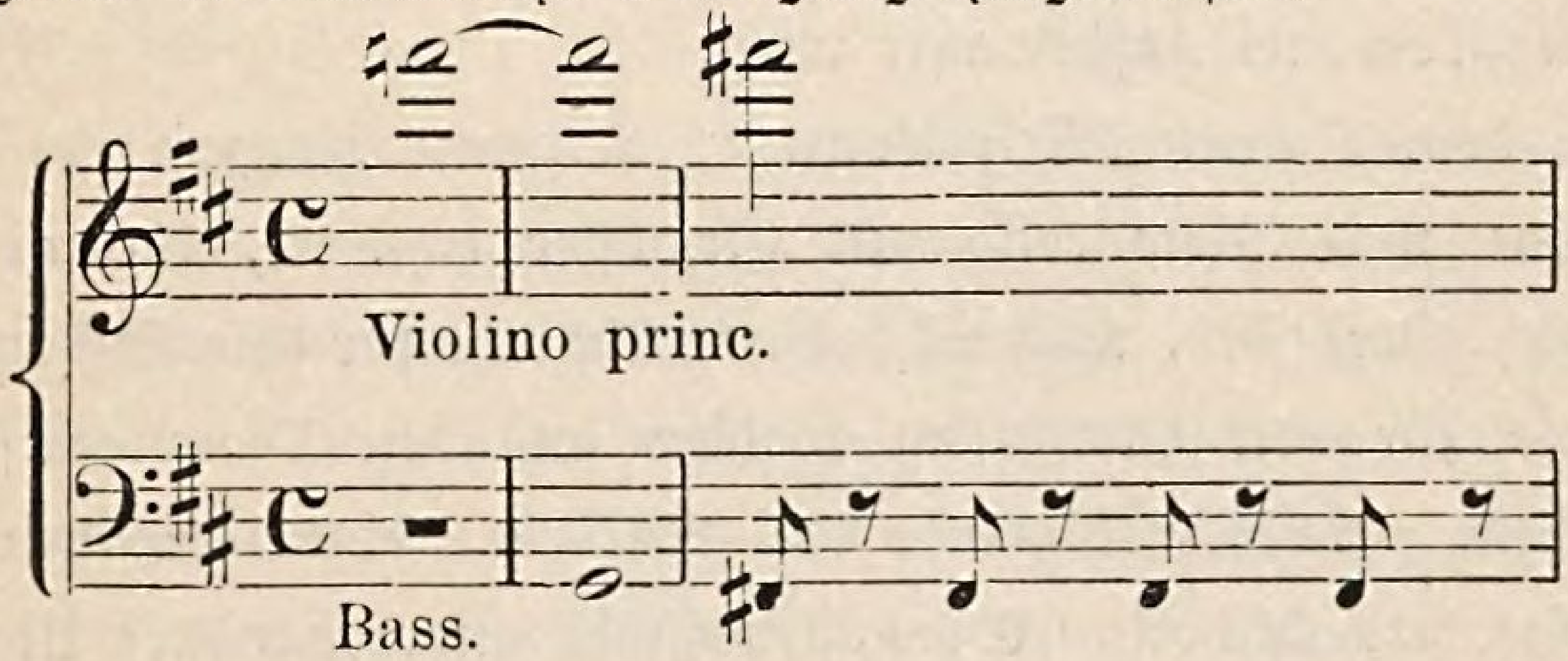


Die vier ersten Paukenschläge hat Beethoven sinnreich als selbstständiges Motiv, so wie als Verbindungsglied im ganzen Stück, und zumal im Durchführungstheil angewandt, daneben aber auch den dritten Takt des oben notirten Thema's, welchem das gleichfalls mehrfach verwerthete Seitenmotiv



u. s. w.

— es erscheint im Einleitungssatz auf der Tonika und erst im Solosatz auf deren Dominante — an Schönheit nicht nachsteht. Die Solopartien sind mehrentheils so disponirt, daß die Gesangsmotive, nachdem die Geige sie vorgetragen hat, in's Orchester übergehen, und dann von dem Soloinstrument mit wechselreichem Passagenwerk umrankt werden. Der Gedankengang ist dabei mehr anmuthvoll als großartig, doch fehlt es keinesweges an bedeutenden Momenten. Beispielsweise sei nur auf folgende modulatorische Bewegung hingewiesen.



u. s. w.

Das Larghetto, bei welchem außer dem Streichquartett nur die Klarinetten, Fagotte und Hörner mitwirken, ist eine in holdes Traumleben versenkte Tondichtung, wie sie Beethoven in sommerlicher Mondnacht gekommen sein mag. Gedämpfte Geigen, lockende Hornrufe, schwärmerisch bewegte, von Liebe und Liebesglück erzählende Melodiezüge in der Klarinette und dem Fagott, und darüber in holden, einschmeichelnden Phantasiegängen und süß empfundenen Kantilenen schwebend, die Sologeige — dies ist das in sich harmonisch geeinte und mit anspruchslosen Mitteln zur schönsten Erscheinung gebrachte Wesen des Stückes. Wer es darzustellen vermag, wie es gemeint ist, wird einen unwiderstehlichen Zauber auf seine Zuhörer ausüben.
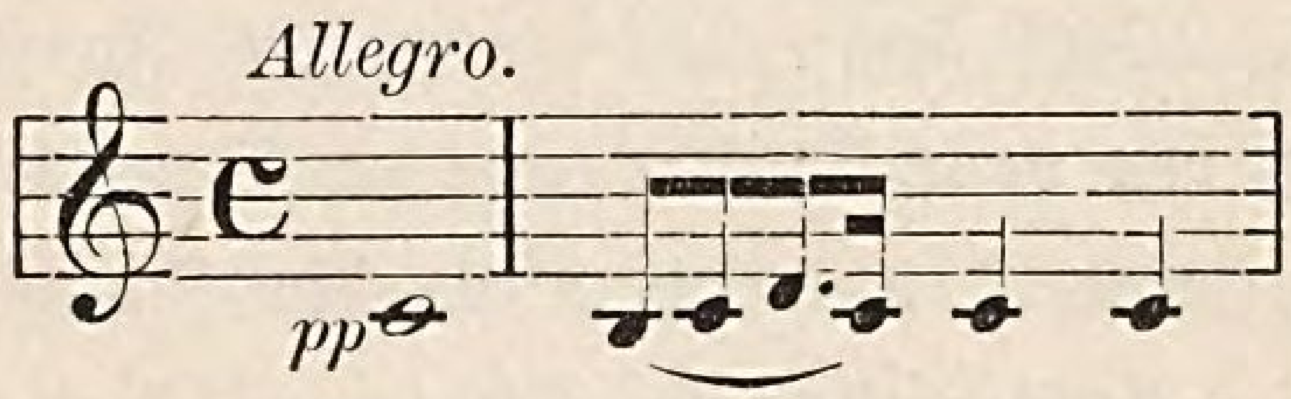
Das Finale ist nach Art des Rondo's von leichterem Gepräge als der erste Satz, immerhin aber in seiner lebensfrohen Frische und sprudelnden Laune eine liebenswürdige, zum Genuß einladende Gabe. Die Hörner, welche in das Larghetto wie aus lauschigem Gebüsch hineinklingen, jubeln hier laut auf, und mit ihnen all' die anderen Instrumente. Nur einmal wird das lustige Treiben durch den von leiser Schwermuth angehauchten melodischen Zwischensatz in G moll unterbrochen.

Beethoven scheint auf sein Violinkonzert etwas gehalten zu haben, denn er ließ sich die Mühe nicht verdrießen, es für Klavier zu bearbeiten. Möglicherweise gab aber auch zu diesem Arrangement die Absicht Anlaß, der Gattin seines Freundes Breuning eine Aufmerksamkeit zu erzeigen, denn dieser ist dasselbe zugeeignet.

Ein zweites von Beethoven in Angriff genommenes Violinkonzert (C dur) gedieh leider nicht über den Anfang hinaus. Es existirt nur ein Bruchstück vom ersten Satz desselben, welches in der Bibliothek des Wiener Musikvereins aufbewahrt wird.

Die unter dem Namen „Tripelkonzert" bekannte Konzertante für Klavier, Violine und Violoncello mit Orchester (op. 56, C dur) ist um's Jahr 1804 oder 1805, nach Schindler's Angabe für den Erzherzog Rudolph, sowie für den Violinisten Seidler und den Violoncellisten Kraft geschrieben. Gewidmet wurde das Werk bei seinem Erscheinen (1807) dem Fürsten Lobkowitz. Obwohl dasselbe unverkennbare Merk-

male des Beethoven'schen Genius an sich trägt, so macht es doch nicht überall den Eindruck einer aus inspirirter Stimmung hervorgegangenen Schöpfung. Es fehlt ihm jener hinreißende Schwung, der den meisten anderen größeren Gebilden des Meisters innewohnt. Sieht man aber hiervon ab, so hat man doch immer noch eine in edler Richtung gehaltene, mit Sorgfalt ausgeführte Komposition von angenehmster Wirkung vor sich. Der erste Satz ist auch hier der bedeutendere. Das Orchester macht uns in der, Anfangs gleichsam dramatisch sich entwickelnden Einleitung mit den Hauptbestandtheilen des Stückes bekannt, tritt dann aber — bis auf die Tutti's — gegen die drei Soloinstrumente bescheiden zurück. Auf diese ist der Gedankengang, so wie die Ausbeutung der Motive vorzugsweise vertheilt, während das Orchester einfach begleitet. Nur in der nach Beginn des zweiten Solosatzes erfolgenden Durchführung, in welcher die Solisten abwechselnd mit einer durch das Frühere schon vorbereiteten Triolenfigur ein neckisches Spiel treiben, tritt das Orchester mehr in den Vordergrund, da von den Holzbläsern die im Hauptthema enthaltene Achtelfigur



interpretirt wird.

Die Soloinstrumente hat Beethoven mit großem Geschick und feiner Berechnung in wetteifernde Beziehung zu einander gebracht, indem er sie theils die Themen, und theils das reichliche, mit verschiedenartigem Zierrath ausgestattete Figurenwerk in Imitationen ausführen läßt.

Das folgende Largo ist kurz und dient als Einleitung zu dem im Polonaisencharakter gehaltenen Rondo. Die Verwendung der Soloinstrumente und des Orchesters, sowie das Verhältniß beider Faktoren zu einander, zeigt eine dem ersten Allegro ähnliche Disposition. Gefällige, ansprechende Motive, die dem Stück einen gemüthlich heiteren Ausdruck verleihen, lösen sich darin ab. Nach Verlauf der beiden

ersten Drittel des Stückes hat Beethoven ein aus dem Hauptthema entwickeltes Allegro im 2/4 Takt eingeschoben, offenbar, um eine Unterbrechung des auf die Dauer etwas einförmig wirkenden Polonaisencharakters herbeizuführen.

An einzelnen Konzertsätzen sind noch zu nennen: Zwei Romanzen für Violine mit Orchesterbegleitung und die „Phantasie" für Klavier, Chor und Orchester op. 80.

Von den beiden Romanzen — G dur op. 40, und F dur op. 50 — wurde die erstere angeblich 1803 komponirt. In diesem Jahr erschien sie auch im Druck. Die Entstehungszeit der F-dur-Romanze, welche 1805 veröffentlicht wurde, ist nicht bekannt. Diese lieblichen Blüthen der Beethoven'schen Tonmuse bewegen sich in gemüthvoll lyrischer Stimmung. Dem Umfang und Inhalt angemessen, ist die instrumentale Begleitung, zu welcher außer dem Streichquartett nur eine Flöte und je zwei Oboen, Fagotte und Hörner gehören, in bescheidenen Grenzen gehalten.

Zu der Chorphantasie op. 80 finden sich schon Entwürfe in einem spätestens 1800 von Beethoven in Gebrauch genommenen Skizzenbuch. Doch gelangte das Werk selbst erst 1808 zur Ausführung, wie es scheint, aus Anlaß des vom Meister am 22. Dezember dieses Jahres veranstalteten Konzertes, in welchem es die Schlußnummer bildete. Czerny berichtet, die Komposition sei erst so spät fertig geworden, „daß sie kaum gehörig probirt werden konnte."

Über der Aufführung dieses Werkes, bei welcher Beethoven selbst die Klavierpartie übernommen hatte, schwebte ein eigener Unstern. Durch das Versehen von ein paar Orchestermitgliedern gerieth die Darstellung in solche Verwirrung, daß Beethoven sich veranlaßt sah, den Gang des Stückes zu unterbrechen, und eine der darin enthaltenen Variationen nochmals von vorne anfangen zu lassen.[1]) Es sind mehrere zeitgenössische Berichte über diesen Vorfall vorhanden, die sämmtlich in Betreff der stattgefundenen Störung übereinstimmen, doch aber in den einzelnen Angaben von einander abweichen. Hier
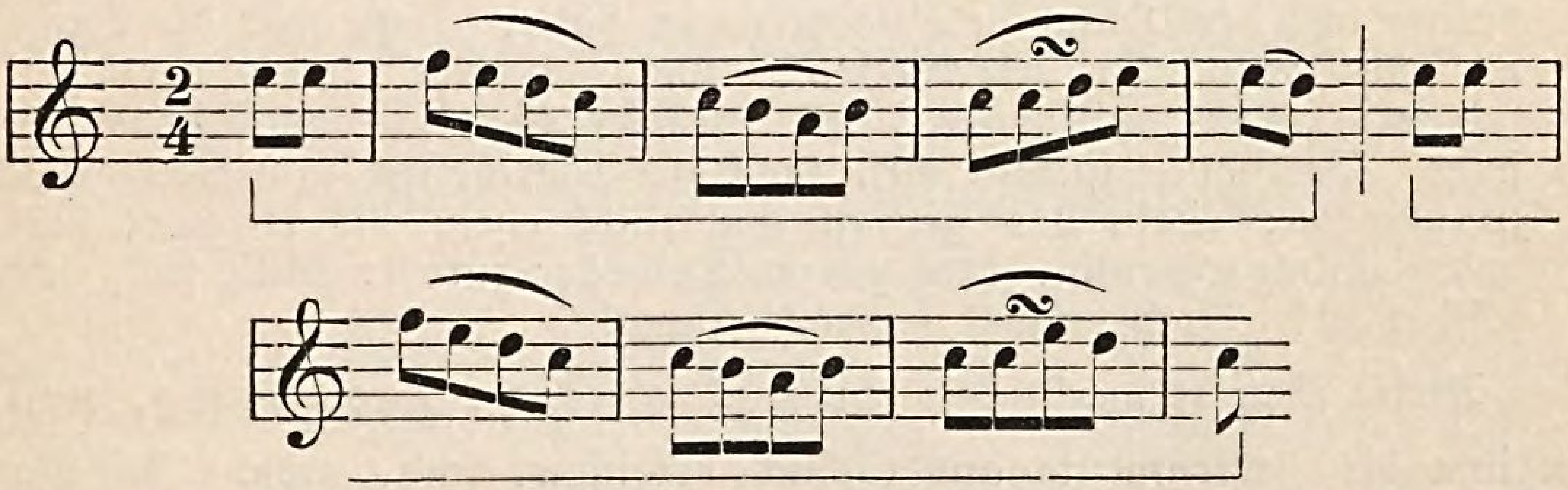
---

[1]) Vergl. hierzu Bd. II, S. 19.

mögen nur die am meisten in die Augen springenden Wiedersprüche derselben hervorgehoben werden.

Seyfried berichtet in dem Anhang zu „Beethoven's Studien":

„Als der Meister seine Phantasie mit Orchester und Chor das erstemal zu Gehör brachte, bestimmte er bei der, wie gewöhnlich, mit nassen Stimmen etwas flüchtig abgehaltenen Probe, daß die zweite Variation durchaus[1]) gespielt werden sollte. Abends jedoch, ganz vertieft in seine Schöpfung, vergaß er der gegebenen Weisung, wiederholte den ersten Theil, und das Orchester accompagnirte zur andern Hälfte, was allerdings nicht ganz erbaulich klang."

An dieser jedenfalls viele Jahre später erst aus dem Gedächtniß niedergeschriebenen Erzählung ist offenbar zweierlei unrichtig, nämlich, daß von Beethoven in der Probe angeordnet worden sei, die zweite Variation gerade durch zu spielen, sowie, daß er selbst des Abends bei der Aufführung in der Zerstreutheit den ersten Theil dieser Variation wiederholt, und dadurch eine Störung veranlaßt habe. Die betreffende Variation hat ebensowenig wie die vorhergehende und nachfolgende eine Theilrepetition, sondern besteht gleich jenen, dem Thema entsprechend, einfach aus 16 Takten zu zwei achttaktigen Perioden, von denen jede wiederum zwei viertaktige Abschnitte enthält. Im ersten Theil folgen nun allerdings die vier ersten Takte zweimal hintereinander, nur mit dem Unterschiede, daß sie beim ersten Mal mit der Dominante und beim zweiten Mal mit der Tonika schließen, wie dies Notenbeispiel zeigt:



Hier kann von einer zu unterlassenden Repetition gar nicht die Rede sein, ohne die Symmetrie des Satzbaues, und überhaupt den musikalischen Sinn total zu zerstören. Es ist daher schlechterdings unmöglich,

[1]) D. h. ohne Repetition.

daß Beethoven in der Probe die von Seyfried angegebene Bestimmung getroffen haben solle.

Moscheles, der in dem betreffenden Konzert als Zuhörer anwesend war, bezeichnet in seinen Mittheilungen eine ganz andere Stelle als diejenige, bei welcher die erwähnte Störung passirte. Er sagt:

„Für diejenigen, welche mit dem Werke bekannt sind, wird es von Interesse sein, die Stelle zu kennen, an welcher der Fehler vorfiel: 'es war jener Abschnitt, in welchem mehrere Seiten hindurch je 3 Takte einen Tripelrhythmus bilden.'"

Das könnte nur auf die zweite Hälfte des, nach dem ersten Orchestertutti folgenden Allegro molto-Satzes (C moll) im Allabrevetakt bezogen werden.[1]) Diese beiden, bezüglich der fraglichen Stelle völlig von einander abweichenden Angaben machen die Sache unklar, und auch Beethoven's eigene Äußerung gegen Czerny läßt uns im Dunkeln darüber. Sie lautet:

„Einige Instrumente hatten sich verpausirt; hätte ich noch einige Takte weiter spielen lassen, wäre die gräßlichste Disharmonie entstanden. Ich mußte unterbrechen."

Seyfried dürfte trotz seines Irrthums bezüglich der von ihm angenommenen Theilrepetition insofern das Richtige getroffen haben, als er von der zweiten Variation spricht, denn in diesem Punkt stimmt mit ihm der Referent der Leipziger Allgem. Mus. Zeitung überein, bei dem es wörtlich heißt:

„Die Blasinstrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten — wenn ich nicht irre! — verzählen sich und fallen zugleich ein. Ein kurioses Gemisch von Tönen entsteht. Beethoven springt auf, sucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen: allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig dem ganzen Orchester zuruft: Still, still, das geht nicht! Noch einmal — noch einmal."

Dieser Bericht macht den Eindruck objektiver Beobachtung, weil in ihm die Instrumente ausdrücklich bezeichnet sind, welche bei der verunglückten Partie beschäftigt waren, was in allen anderen Mittheilungen nicht der Fall ist. Deshalb hat die Darstellung des Zeitungsreferenten die meiste Wahrscheinlichkeit für sich. Thatsächlich sind in

---

[1]) Seite 15—19 in der Partitur der neuen, von Breitkopf & Härtel veranstalteten Gesammtausgabe.

der zweiten Variation neben dem Klavier nur die Oboen, in der dritten dagegen der Fagott mit den Klarinetten thätig, und diese letzteren haben allem Anschein nach um acht oder sechzehn Takte zu früh eingesetzt, wodurch dann die Verwirrung entstand. In der von Moscheles bezeichneten Stelle sind die Klarinetten nach Ausweis der Partitur gar nicht thätig; sie können mithin bei derselben auch nicht zu früh eingesetzt haben. Es dürfte daher kaum zu bezweifeln sein, daß dem in seinen Mittheilungen sonst so korrekten Klaviermeister hier eine Verwechselung arrivirt ist.

Die Idee, welche Beethoven bei Abfassung der Phantasie op. 80 vorschwebte, ist sinnreich, und der Gesammteindruck des Ganzen äußerst ansprechend. Man könnte diese Tonschöpfung, ohne ihr Gewalt anzuthun, folgendermaßen deuten. Der Meister sitzt phantasirend an seinem Instrument. Da wird von außen her etwas wie menschliche Fußtritte vernehmbar. Es droht Besuch. Darob schwermüthige Exklamationen. Man will nicht gestört sein. Indessen muß man sich in das Unvermeidliche schicken. Angenehme Überraschung: ein paar gute, wohlgelittene Bekannte treten ein. Nun entspinnt sich eine musikalische Unterhaltung fröhlicher Art. Der Meister giebt ein Thema[1]) zum Besten, zu welchem in den Hörnern der Grundbaß erklingt. Dann folgen einige auf das Thema bezügliche, nacheinander von der Flöte, den Oboen, den Klarinetten nebst Fagott und dem Streichquartett vorgetragene Variationen, worauf das ganze Orchester im kräftigen Tutti antwortet. Es ist, als ob verschiedene Persönlichkeiten herzukämen, um Theil zu nehmen an der Musik. Wollte man die auftretenden Soloinstrumente personifiziren, so könnte man sich die Flöte als graziöse Blondine, die Oboen als zwei schwatzhafte, altjüngferliche Dämchen, und die Klarinetten als zärtliches Schwesternpaar in Begleitung eines Kavaliers von steifen, pedantischen Manieren denken. Möglicherweise handelt es sich hier um scherzhafte Porträtirungen aus des Meisters Bekanntenkreise. Mancher wird freilich nichts anderes darin zu erblicken vermögen, als

---

[1]) Die Melodie desselben ist dem um 1795 entstandenen Liede Beethoven's „Seufzer eines Ungeliebten" entnommen.

simple Variationen, wie sie Jeder machen könne, was denn doch erst durch die That zu beweisen wäre.

Nach dem Orchestertutti folgt ein kurzes, in eine Kadenz auslaufendes Klaviersolo mit einem auf das Thema sich beziehenden Accompagnement, und hierauf phantasieartig behandelte Variationen, von denen die erste (Allegro molto, C moll) ziemlich wild erregt, die zweite in langsamem Zeitmaß (A dur) sanft bewegt, und die dritte, im Marschtempo, heiteren Charakters ist. Daran schließt sich ein meditativer Klaviersatz mit origineller, aus dem Thema entlehnter Pizzikatobegleitung der Streichinstrumente.

Wiederum melden sich neue Ankömmlinge. Es sind Sänger, welche sich nunmehr mit den schon Versammelten um die Wette an der gleichsam improvisirten Musikaufführung betheiligen. Das Klavier leitet das noch folgende „Allegretto, ma non troppo" mit gebrochenen Accordfolgen ein. Alsdann beginnen die weiblichen und dann die männlichen Solostimmen mit dem lieblichen Thema über den Kuffner'schen Text „Schmeichelnd hold", welches vom vollen Chor repetirt wird. Nach nochmaligem Wechsel von Solo und Chor tritt das Schluß-Presto ein. Beethoven offenbart auch in dieser Komposition das seltene Vermögen, aus einem Thema die verschiedenartigsten Gestaltungen hervorgehen zu lassen, und die so gewonnenen Resultate in fortgesetzter Steigerung bis zum Ende mit bewunderungswürdigem Kunstverstand zu einem genußbringenden Ganzen zu vereinigen. Was er hier im Kleinen unternahm, führte er später im Schlußsatz der neunten Symphonie in großen Dimensionen aus.

Am 26. Juli 1809 schrieb Beethoven seinem Verleger Härtel nach Leipzig:[1])

„Ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben — allein der unselige Krieg stellte alles ein. Zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb seyn, wenn sie mir die meisten Partituren, die sie haben, wie zum B. Mozart's

---

[1]) Künstlerbriefe aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von La Mara.

Requiem, Haydn's Messen, überhaupt alles von Partituren, wie von Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastian Bach, Emanuel ꝛc. nach und nach schickten."

Denkbar wäre es, daß Beethoven bei Ausarbeitung der Phantasie für Klavier, Orchester und Chor durch diese, jedenfalls ins Jahr 1808 fallenden Versammlungen beeinflußt worden ist, und daß das Musikstück infolge dessen seine eigenthümliche Fassung erhalten hat.

III.

„Der G—s (Generalissimus) in Donner und Blitz.“

So unterzeichnete Beethoven eine seiner vielen aus den Jahren 1815—1817 herrührenden geschäftlichen Zuschriften an den Musikverleger Steiner in Wien.[1]) Diese selbstgewählte Titulatur war keine zufällige oder unabsichtliche, sondern eine vollbewußte. Beethoven trug, was bei einem so titanischen Geist ganz begreiflich ist, ein sehr entschiedenes Gefühl seiner geistigen Überlegenheit in sich, und markirte dies auf die eine oder andere Weise, wenn er vermeinte Grund zu haben, sich bei Anderen in Respekt setzen zu müssen. Gewissen Leuten gegenüber fühlte er sich aber nicht einfach blos als „Genera-

---

[1]) Diese geschäftlichen Briefe Beethoven's an Steiner (Thayer III, 489 ff.), von welchem um jene Zeit A. Diabelli und Tob. Haslinger als Korrektoren beschäftigt wurden, sind zum großen Theil in humoristisch-sarkastischem Ton gehalten. Beethoven ging dabei von der scherzhaften Vorstellung aus, daß die Genannten seinen musikalischen „Generalstab“ bildeten. Er selbst nannte sich „Generalissimus“ oder auch „Obergeneral“. Steiner wurde als „Generalleutenant“ angeredet. Haslinger galt als dessen „Adjutant“, und Diabelli, dem der Meister den Spitznamen „Diabolus“ gab, war „General-Profos“. Der letztere associirte sich später mit dem Verleger Cappi, und Haslinger mit Steiner, dessen Buchhalter er vorher gewesen war.

lissimus", sondern als ein solcher, der auch ein momentanes Ungewitter in Szene setzen konnte. Wenn dies geschah, so befand er sich entweder in unwirscher Stimmung, wie sie bei reizbaren Naturen leicht vorkommt, oder es war irgend etwas vorhergegangen, wodurch er sich herausgefordert glaubte. Dann gerieth er, selbst bei geringfügigen Veranlassungen, schnell in Feuer und Flammen, und ließ gleich einem Donnergott Zornesblitze in Form von Kraftausdrücken oder auch Handgreiflichkeiten los, die freilich mitunter ihre bedenkliche, mitunter aber zugleich ihre komische Seite hatten. Ein paar derartige Vorgänge sind uns durch Ferd. Ries überliefert worden. Dieser sollte eines Abends beim Grafen Browne mit Beethoven dessen vierhändige Märsche op. 45 spielen.

„Während letzteres geschah, so berichtet Ries, sprach der junge Graf P.... in der Thüre zum Nebenzimmer so laut und frei mit einer jungen schönen Dame, daß Beethoven, da mehrere Versuche, Stille herbeizuführen erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Clavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: 'für solche Schweine spiele ich nicht'. Alle Versuche, ihn wieder an's Clavier zu bringen, waren vergeblich; sogar wollte er nicht erlauben, daß ich die Sonate spielte. So hörte die Musik zur allgemeinen Mißstimmung auf."

Die Unsitte während der Musik Konversation zu machen, hat, ganz abgesehen von der Rücksichtslosigkeit gegen die sich ruhig verhaltenden Zuhörer, etwas Beleidigendes für denjenigen, welcher einer geselligen Versammlung, gleichviel ob im Konzertsaale oder im Privatkreise, Kunstgenüsse spendet. Beethoven war also vollkommen im Recht, wenn er seinen Vortrag abbrach. Zu bemängeln wäre einzig und allein dabei, daß er seinem Unwillen durch einen unparlamentarischen Ausdruck Luft machte. Aber es darf nicht übersehen werden, daß er durch das taktlose Benehmen des Grafen P. (seine Persönlichkeit ist nicht festgestellt) und dessen Partnerin provozirt worden war. Und man kannte Beethoven ja; man mußte also wissen, daß er keinen Spaß bei solchen Gelegenheiten verstand, sowie daß er leicht irritirt war, und dann unbekümmert um die Persönlichkeiten, welche es betraf, ohne Weiteres losplatzte.

Eine andere Gewitterscene schildert Ries folgendermaßen:

„Eines Tages aßen wir im Gasthaus zum Schwanen zu Mittag; der Kellner brachte ihm eine unrechte Schüssel. Kaum hatte Beethoven darüber einige Worte gesagt, die der Kellner eben nicht bescheiden erwiederte, als er die Schüssel (es war ein sogenanntes Lungenbratel mit reichlicher Brühe) ergriff und sie dem Kellner an den Kopf warf. Der arme Mensch hatte noch eine große Zahl Portionen verschiedener Speisen auf seinem Arm (eine Geschicklichkeit, welche die Wiener Kellner in einem hohen Grade besitzen) und konnte sich daher nicht helfen; die Brühe lief ihm das Gesicht herunter. Er und Beethoven schrieen und schimpften, während alle anderen Gäste laut auflachten. Endlich brach auch Beethoven beim Anblick des Kellners los, da dieser die über das Gesicht triefende Sauce mit der Zunge aufleckte, schimpfen wollte, doch lecken mußte und dabei die lächerlichsten Gesichter schnitt. Ein eines Hogarth würdiges Bild."

Auch in diesem Falle war Beethoven also der provozirte Theil. Wer kann wissen, mit welchen schöpferischen Ideen er innerlich gerade rang, als ihm der widerspänstige Kellner in die Quere kam. Daß ihm eine so drastische Zurechtweisung zu Theil wurde, war freilich nicht nöthig. Ohne Zweifel entschädigte der ergrimmte Meister ihn aber durch ein Schmerzensgeld. Ries erzählt an einer anderen Stelle seiner Erinnerungen nämlich:

„Beethoven kannte beinahe das Geld nicht, wodurch öfters unangenehme Auftritte entstanden, weil er, überhaupt mißtrauisch, häufig sich betrogen glaubte, wo es nicht der Fall war. Schnell aufgeregt, nannte er die Leute geradezu Betrüger, welches bei den Kellnern oft durch ein Trinkgeld gut gemacht werden mußte. Endlich kannte man in den von ihm am meisten besuchten Gasthäusern seine Sonderbarkeiten und Zerstreuungen so, daß man ihm Alles hingehen ließ, sogar wenn er ohne Bezahlung sich entfernte."

Ries gebraucht das Wort „Zerstreuungen". Diese gehörten mit zu Beethoven's Eigenthümlichkeiten. Welchen Grad seine Zerstreutheit bisweilen erreichen konnte, beweist Dolezalek's Mittheilung, daß er einstmals im „Schwan", einer von ihm häufig besuchten Wirthschaft, „bezahlen wollte, ohne gegessen zu haben."

Beethoven huldigte nicht der diplomatischen Maxime Talleyrand's, nach welcher der Mensch die Sprache erhalten habe, um seine Gedanken zu verbergen. Was er in Momenten heftiger Erregung empfand oder dachte, konnte er nicht verhehlen, und wenn es auch etwas übermäßig Derbes war, womit er in Ausbrüchen des Jähzorns

selbst Persönlichkeiten bedachte, die er im Übrigen hochschätzte und verehrte. Ein solcher Fall ereignete sich mit dem Fürsten Lobkowitz. Zu einer der Proben, welche der ersten Aufführung des Fidelio vorausgingen, hatte sich der dritte Fagottist nicht eingefunden, was Beethoven mit vollem Recht auf's Schärfste rügte. Der anwesende Fürst hielt die Sache nicht für so wichtig, und äußerte sich demgemäß, wodurch er nur Öl in's Feuer goß, denn auf dem Nachhauseweg, welcher beim Lobkowitz'schen Palais vorüberführte, konnte sich Beethoven nicht enthalten, zur Erleichterung seiner Galle in das Portal desselben den Ausruf „Lobkowitzscher Esel" hineinzuschleudern.[1]) Hier war es die unberufene Einmischung in eine rein künstlerische Angelegenheit, von welcher der Fürst im Grunde nichts verstand, und in der Empörung darüber entfuhr Beethoven jener cholerische Ausdruck, während Andere an seiner Stelle sich vielleicht damit begnügt haben würden, ihn bloß zu denken oder eine Faust in der Tasche zu machen. „Was ich auf dem Herzen habe, pflegte Beethoven in Betreff seines Schaffens zu sagen, muß heraus, und darum schreibe ich." Ganz so war es in seinem persönlichen Verhalten beim Umgange mit Anderen.

Wir besitzen auch schriftliche Beweise von der großen Heftigkeit, in welche Beethoven gelegentlich gerathen konnte. In den ersten Jahren seiner Bekanntschaft mit Hummel richtete er an diesen aus unbekannter Veranlassung folgendes Billet-doux:

> „Komme er nicht mehr zu mir! er ist ein falscher Hund und falsche Hunde hole der Schinder."

Diesen fulminanten Erlaß würde Beethoven gewiß nicht an seine Adresse haben abgehen lassen, wenn er damit einige Stunden gewartet hätte, denn daß ihm sein übereiltes Verfahren alsbald von Herzen leid war, zeigt der Widerruf, welcher des andern Tages erfolgte. Derselbe lautet:

> „Hertzens Natzerl!
> Du bist ein ehrlicher Kerl und hattest Recht, das sehe ich ein; komm also diesen Nachmittag zu mir, Du findest auch den Schuppan-

---

1) Thayer II, 288.

zigh und wir Beide wollen Dich rüffeln, knüffeln und schütteln, daß Du Deine Freude daran haben sollst.

Dich küßt
Dein Beethoven
auch Mehlschöberl genannt."

Die Leidenschaftlichkeit, welche Beethoven im gereizten Zustande offenbarte, war Charakterzug und blieb ihm daher für's ganze Leben. Ja, es scheint, daß sie sich in späteren Jahren, mit infolge seiner Schwerhörigkeit und des dadurch gesteigerten Mißtrauens gegen seine Umgebung, sowie öfterer Kränklichkeit noch verschärfte. So schrieb er über sein Faktotum Schindler d. 5. September 1823 an Ries: „einen elenderen Menschen auf Gottes Welt lernte ich noch nicht kennen, ein Erzschuft, dem ich den Laufpaß gegeben,"[1]) weil er gegen denselben den Verdacht hegte, eine geschäftliche Angelegenheit nicht ordentlich besorgt zu haben. Mit Schindler, welchem Beethoven die Spitznamen „Papageno" und „Samothrazier" gegeben hatte, wurden überhaupt keine Umstände gemacht. Gegen seinen Neffen äußerte er in einem Billet vom 16. Aug. 1823: „An den Schindler, diesen verachtungswürdigen Gegenstand, werde ich Dir einige Zeilen schicken, da ich unmittelbar nicht gern mit diesem Element zu thun habe", und an Grillparzer schreibt er einmal: „dieser aufdringende Appendix von Schindler ist mir schon längst, wie Sie in Hetzendorf müssen bemerkt haben, äußerst zuwieder, — otium est vitium."

Eine weniger gravirende Demonstration Beethoven's erfolgte im Jahre 1824. Sie betraf außer Schindler zugleich den Grafen Lichnowsky und Schuppanzigh. Diese drei Männer hatten die Verabredung getroffen, sich „wie zufällig" bei Beethoven einzufinden, um mit ihm gemeinschaftlich einige Punkte betreffs des zu veranstaltenden Konzertes, in welchem die 9. Symphonie zum ersten Mal aufgeführt werden sollte, zu vereinbaren. Beethoven aber merkte „die Absicht, und ward verstimmt". Sobald die Freunde sich entfernt hatten, griff er zur Feder, und schrieb an den Grafen Lichnowsky: „Falschheiten verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht

---

[1]) Musik. krit. Repertorium, herausgegeb. v. H. Hirschbach. I, 374.

statt.“ An Schuppanzigh und Schindler lautete der Bescheid: „Besuche er mich nicht mehr, Ich gebe keine Akademie,“ und „Besuchen Sie mich nicht mehr, als bis ich Sie rufen lasse. Keine Akademie.“ Die beiden ersten Billete gelangten nicht an ihre Adresse, da Schindler sie nebst der für ihn bestimmten Weisung an sich, und in Verwahrung nahm.

Man sollte denken, daß Beethoven bei seiner leichten Reizbarkeit außerordentlich empfindlich gegen die Kritik gewesen sei, welche bekanntlich im Anfange dem Fluge seines Genius nicht zu folgen vermochte, und mehrfach eine tadelnde Sprache führte. Aber hier wußte er sich bis zu einem gewissen Grade zu beherrschen. Nur einmal riß ihm der Geduld's-faden. In einem Briefe vom 15. Januar 1801 an Hofmeister gab er seiner Verstimmung über die vorhergegangenen Besprechungen seiner Werke in der Leipziger Allgem. Mus. Ztg. Ausdruck, indem er schrieb:

„Was die L . . . . . . O . . . . . (Leipziger Ochsen) betrifft, so lasse man sie doch nur reden, sie werden gewiß niemand durch ihr Geschwätz unsterblich machen, so wie sie auch niemand die Unsterblichkeit nehmen werden, dem sie von Apoll bestimmt ist.“

Drei Monate später (22. April 1801) sprach er sich dann noch gegen die Verleger dieser Zeitung, Breitkopf u. Härtel, die sich wegen Überlassung einiger Werke an ihn gewandt hatten, brieflich über die ihm zu Theil gewordene Beurtheilung folgendermaßen aus:

„Ihren Hrn. Rezensenten empfehlen sie mehr Vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde, was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geschrei ihres Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, daß ich mich, indem ich mich mit anderen anfing zu vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte sie verstehen's nicht; um so mehr konnte ich dabei ruhig sein, wenn ich bedachte, wie Menschen in die Höhe gehoben wurden, die hier unter den besseren in loco wenig bedeuten — und hier fast verschwanden, so brav sie auch übrigens sein mochten — doch nun pax vobiscum — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wär's nicht von ihnen selbst geschehen. —“

Einige Jahre später, und zwar nach dem Stattfinden des Konzertes am 22. Dezember 1808, in welchem die schon erwähnte Störung bei der Phantasie für Klavier und Orchester vorgefallen war, kommt

Beethoven in seinem Briefe vom 7. Januar 1809 an Härtel nochmals auf die Leipziger Kritik zurück.

„Es werden vielleicht, so bemerkt er, wieder von hier Schimpfschriften über meine letzte Musikalische Akademie an die Musikalische Zeitung gerathen; ich möchte eben nicht, daß man alles unterdrücke, was gegen mich; jedoch soll man sich nur überzeugen, daß Niemand mehr persönliche Feinde hier hat als ich.[1]) Dies ist um so begreiflicher, da der Zustand der Musik hier immer schlechter wird."

Wenn Beethoven einmal an Schott in Mainz schrieb: „Was mich als Künstler betrifft, so hat man nie erfahren, daß ich, man habe auch in diesem Punkt (nämlich im Punkt des Tadels) was immer über mich geschrieben, mich je geregt habe," so ist dies auf die spätere Lebenszeit des Meisters zu beziehen. Doch bemerkt Seyfried betreffs jener Periode, in welcher die heroische Symphonie entstand:

„Wenn ihm (Beethoven) Kritiken zu Gesicht kamen, worin ihm Vorwürfe über grammatikalische Verstöße gemacht wurden, dann rieb er sich schmunzelnd und seelenvergnügt die Hände, und rief hell auflachend: Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbaßbuche gefunden haben."

Im Hinblick auf die vorstehenden Kundgebungen wird man nicht behaupten dürfen, daß Beethoven einen falschen Künstlerstolz besaß. Und auch hochmüthig war er trotz des gelegentlichen Scheines vom Gegentheil im Grunde nicht. Wohl fühlte er seine Bedeutung, seine geistige Größe, und bethätigte dadurch unbewußt Goethe's treffendes Wort: „Nur Lumpe sind bescheiden." Wenn also Beethoven die Schätzung seines tonkünstlerischen Wirkens für sich in Anspruch nahm, so kann ihm daraus nicht der geringste Vorwurf gemacht werden. Wie wenig er aber mit gewissen seiner Werke zufrieden war, beweist eine von ihm im Jahr 1820 gegen Frau Cibbini[2]) gethane Äußerung. Diese Dame glaubte ihm das Kompliment machen zu dürfen, daß er der Einzige sei, der nichts Unbedeutendes oder Schwaches geschrieben

---

[1]) Bezieht sich auf diejenigen Worte Beethoven's, welche über das fragliche Konzert schon Bd. I, S. 317 d. Bl. mitgetheilt worden sind.

[2]) Catharina Cibbini, geb. 1790 in Wien, gest. 1858 ebend., war die Tochter Kozeluch's, und mit dem Advokaten Cibbini seit 1812 verheirathet. Sie war eine treffliche Pianistin, trat aber, nachdem sie zur ersten Kammerfrau der Kaiserin ernannt worden, von der Öffentlichkeit zurück. Rob. Schumann gedenkt ihrer in einem von Wien an seine Schwägerin Therese d. 10. Oktober 1838 gerichteten Briefe.

habe, worauf Beethoven entgegnete: „Der Teufel auch! gar manches möchte ich gern zurücknehmen, wenn ich könnte.“[1])

Diese Äußerung zeigt, von welch' hohem Streben Beethoven beseelt war, so wie, daß er die größten Ansprüche an sich selbst stellte. Bezeichnend ist u. A. auch dafür, was er an den Verleger der von ihm bearbeiteten schottischen und irischen Volkslieder unterm 23. Nov. 1809 schrieb:

„Kurz, seien Sie versichert, daß Sie es mit einem wahren Künstler zu thun haben, der es zwar liebt anständig bezahlt zu werden, der jedoch noch mehr seinen Ruhm und auch den Ruhm der Kunst liebt — und der nie mit sich selbst zufrieden ist und immer weiter zu kommen und noch größere Fortschritte in seiner Kunst zu machen bestrebt ist —“[2])

Und noch ein sprechender Beleg dafür, wie Beethoven über die Kunst und sich selbst dachte, mag hier folgen. Er erhielt von der halberwachsenen Emilie M. in H., welche für seine Musik begeistert war, eine Zuschrift, und damit zugleich eine von ihr selbst gefertigte Brieftasche als Zeichen der Verehrung.[3]) Beethoven, hocherfreut über diese kindliche Ovation, schrieb ihr von Teplitz aus, als er dort zur Badekur anwesend war:

Töplitz, den 17. Juli 1812.

Meine liebe gute Emilie, meine liebe Freundin!

Spät kommt die Antwort auf Dein Schreiben an mich; eine Menge Geschäfte, beständiges Kranksein mögen mich entschuldigen. Das Hiersein zur Herstellung meiner Gesundheit beweiset die Wahrheit meiner Entschuldigung. Nicht entreiße Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkranz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht.

Deine Brieftasche wird aufgehoben unter andern Zeichen einer noch lange nicht verdienten Achtung von manchen Menschen.

Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit. Solltest Du, meine liebe Emilie, einmal etwas wünschen, so schreibe mir zuversichtlich. Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Gränzen hat, er fühlt dunkel, wie weit er vom Ziele entfernt ist und indeß er vielleicht von Andern bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet. Vielleicht würde ich lieber

---

1) Thayer, II, 186.

2) Thayer III, 95.

3) Ebend. 204 f.

zu Dir, zu den Deinigen kommen, als zu manchem Reichen, bei dem sich die Armuth des Inneren verräth. Sollte ich einst nach H. kommen, so komme ich zu Dir, zu den Deinen; ich kenne keine andern Vorzüge des Menschen, als diejenigen, welche ihn zu den besseren Menschen zählen machen; wo ich diese finde, dort ist meine Heimath.

Willst Du mir, liebe Emilie, schreiben, so mache nur die Überschrift gerade hierher, wo ich noch 4 Wochen zubringe, oder nach Wien; das ist alles dasselbe. Betrachte mich als Deinen und als Freund Deiner Familie.

Ludwig van Beethoven.

So äußerte sich Beethoven, welcher bereits eine große Reihe erhabener Werke vom allerhöchsten Kunstwerth geschaffen hatte, in zutraulicher Weise gegen ein Kind, er, der selbst rein, keusch und unverstellt empfand wie ein kindliches Gemüth. Zeigte er auch öfters eine herbe, rauhe Außenseite — das Innere seines Wesens war durch und durch edel. Darüber waren diejenigen einverstanden, die Gelegenheit gefunden hatten, ihn genau kennen zu lernen. Ries bemerkt einmal: er war „ein herzensguter Mensch, dem nur seine Laune und seine Heftigkeit gegen Andere oft böse Streiche spielten. Er würde jedem, welche Beleidigung oder welches Unrecht er von ihm auch immer erfahren, auf der Stelle vergeben haben, hätte er ihn im Unglück angetroffen." Schindler, der nach den persönlich mit Beethoven gemachten Erfahrungen sicher keine Veranlassung hatte, dem Meister ein unverdientes Loblied zu singen, sagt:

„O wie groß war Beethoven als Mensch! Wer ihn auch von dieser Seite kennen lernte, und im Stande war, neben seinem Geiste auch sein großes Herz zu fassen und zu beurtheilen, der wird nicht umhin können, den großen Condichter der Größe des moralischen Menschen in ihm, wenn nicht unterzuordnen, doch ganz gewiß gleichzustellen."

Schwerer noch wiegt zu Beethoven's Gunsten das Urtheil feingebildeter Frauen. Die Gräfin Gallenberg, geb. Komtesse Giulia Guicciardi, nannte ihn „edel, feinfühlend, gebildet" (von Herzen, wie man hinzufügen darf), und berichtete, daß die Gräfin Brunswick ihn „adorirt" habe. Und diese letztere schrieb auf die Rückseite ihres Portrait's, welches sie dem Meister verehrte:

„Dem seltenen Genie
Dem großen Künstler
Dem guten Menschen.
von T. B."

Daß Beethoven trotz der ihm eigenen vortrefflichen inneren Eigenschaften durch die Absonderlichkeiten seines Benehmens bei Leuten Anstoß erregen mußte, die ihm ferner standen, und ihn nicht verstanden, oder die streng auf Beobachtung konventioneller Formen hielten, ist nur zu begreiflich. Seyfried bemerkt in Bezug hierauf:

„Überhaupt war Beethoven viel zu grade, offen und tolerant, um Jemanden durch Mißbilligung oder Widerspruch zu kränken; was ihm nicht behagte, pflegte er nur recht herzlich zu belachen, und wohl glaube ich mit Zuversicht behaupten zu können, daß er sich wissentlich wenigstens, nie in seinem ganzen Leben einen Feind zuzog; nur, wem seine Eigenheiten fremde waren, der mochte sich auch in seinem Umgange — ich spreche von einer früheren Zeit, als ihn noch nicht das Unglück der Taubheit getroffen — vielleicht nicht so ganz ordentlich zurechte finden. Wenn Beethoven dagegen bei manchen, meist sich ihm selbst aufgedrungenen Protectoren, mit seiner derben Geradheit wohl mitunter das Kindlein mit dem Bade verschüttete, so lag die Schuld einzig daran, daß der ehrliche Deutsche stets das Herz auf der Zunge trug, und alles besser, als zu hofiren verstand, auch — des eigenen Werthes bewußt — sich nie zum Spielball der eitlen Launen seiner mit dem Namen und der Kunst des gefeierten Meisters sich brüstenden Mäcenaten entwürdigen ließ. — So war er denn nur von jenen verkannt, welche sich die Mühe verdrießen ließen den scheinbaren Sonderling kennen zu lernen."

Hatte sich Beethoven in der „Hitze des Gefechtes" zu Ausschreitungen hinreißen lassen, und wurde er sich dessen hinterher bewußt, so „suchte er, wie Ries in seinen Erinnerungen bemerkt, sein Unrecht eben so schnell und wirksam wieder gut zu machen." Dafür geben einige Differenzen, die er mit nahe befreundeten Persönlichkeiten hatte, schöne Beweise.

Vor seiner Übersiedelung von Bonn nach Wien war er mit Eleonore v. Breuning in Uneinigkeit gerathen. Es währte freilich in diesem Falle längere Zeit, bevor er dazu schritt, seine ihm so werthe Jugendfreundin wieder zu versöhnen. Denn er schickte sich erst an, den mit derselben gehabten Streit zu begleichen, nachdem ein ganzes Jahr verflossen war, was sich einfach dadurch erklären läßt, daß ihn während der ersten Zeit seines Wiener Aufenthaltes das Einleben in die neuen Verhältnisse, sowie in seine mit Eifer bei Haydn begonnenen Studien vollauf beschäftigt hatten. Dann aber schrieb er ihr am 2. November 1793:

„Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünscht hätte. Da war's, wo mir der fatale Zwist noch vorschwebte, wobei mir mein damaliges Betragen so verabscheuungswürdig vorkam. Aber es war geschehen, und wieviel gäbe ich dafür, wäre ich im Stande, meine damalige, mich so sehr entehrende, sonst meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umstände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüstern von den wechselweise gehaltenen Reden hauptsächlich dasjenige, was alle Übereinstimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er spreche mit wahrer Überzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuscht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, daß sie mir längst vergeben haben. Aber man sagt, die aufrichtigste Reue sei diese, daß man sein Vergehen selbst gestehet; dieses habe ich gewollt. — Und lassen Sie uns nun den Vorhang vor diese ganze Geschichte ziehen und nur noch die Lehre daraus nehmen, daß, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer besser sei, keinen Vermittler dazu zu brauchen, daß der Freund sich an den Freund unmittelbar wende."

Als dann Beethoven von Eleonore v. B. eine seinen Wünschen entsprechende Antwort und überdies zum Zeichen der Wiederversöhnung eine Halsbinde erhalten, schreibt er ihr:

Äußerst überraschend war mir die schöne Halsbinde von Ihrer Hand gearbeitet. Sie erweckte in mir Gefühle der Wehmuth, so angenehm mir auch die Sache selbst war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beschämung auf meiner Seite durch Ihr großmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich, ich dachte nicht, daß Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner gestrigen Empfindungen bei diesem Vorfall sein können, so würden Sie es gewiß nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier sage, daß mich Ihr Andenken weinend und sehr traurig machte. — Ich bitte Sie, so wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundinn (lassen Sie mich Sie noch immer so nennen), daß ich sehr gelitten habe und noch leide durch den Verlust Ihrer Freundschaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergessen. Sie waren so gütig gegen mich, daß mir Ihr Verlust nicht so bald ersetzt werden kann und wird, ich weiß, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müßte in Scenen zurückkehren, sollte ich diese Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, sie darzustellen sind."

Eine Veruneinigung, welche Beethoven mit Wegeler, dem späteren Gatten Eleonoren's, während dessen Aufenthalt in Wien hatte, beglich der Meister gleichfalls brieflich. Er schreibt ihm:

„In was für einem abscheulichen Lichte hast Du mich mir selbst gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundschaft nicht

— — — es war keine absichtlich ausgedachte Bosheit von mir, die mich so gegen Dich handeln ließ, es war mein unverzeihlicher Leichtsinn."

„Doch nichts mehr, schließt Beethoven, ich selbst komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlornen Freund, und Du giebst Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergessenden Beethoven."

Auch das Verhältniß zu Stephan v. Breuning wurde durch eine herbe Dissonanz getrübt, als Beethoven mit diesem 1804 in einem und demselben Hause zusammen wohnte. Beethoven hatte, wie es scheint, vergessen, rechtzeitig das Logis zu kündigen, welches er unmittelbar vor seiner Aufnahme in die Breuning'sche Wohnung inne gehabt,[1]) wollte dies jedoch nicht zugeben. Es kam darüber zu einem Wortwechsel zwischen den Freunden, infolge dessen Beethoven, leidenschaftlich erregt, davon eilte, und sich sofort nach Baden begab, um nicht weiter Breuning's Wohnungsgenosse bleiben zu müssen. Es wurden Briefe zwischen den Entzweiten gewechselt, aber ein Einvernehmen dadurch nicht so bald erreicht, da beide Theile sich in gereizter Stimmung befanden, und Keiner nachgeben wollte, denn auch Breuning war nach Ries „ein Hitzkopf wie Beethoven", und „durch dessen Benehmen so entrüstet, weil es in Gegenwart von dessen Bruder stattfand.". Inzwischen sprach sich Beethoven in Zuschriften an Ries über den stattgehabten Hader aus. In der einen derselben sagt er:

„Da Breuning keinen Anstand genommen hat, Ihnen und dem Hausmeister durch sein Benehmen meinen Charakter vorzustellen, wo ich als ein elender, armseliger, kleinlicher Mensch erscheine, so suche ich Sie dazu aus, erstens meine Antwort Breuning mündlich zu überbringen, nur auf einen und den ersten Punkt seines Briefes, welchen ich nur deswegen beantworte, weil dieses meinen Charakter nur bei Ihnen rechtfertigen soll. — Sagen Sie ihm also, daß ich gar nicht daran gedacht, ihm Vorwürfe zu machen, wegen der Verspätung des Aufsagens, und daß, wenn wirklich Breuning Schuld daran gewesen sei, mir jedes harmonische Verhältniß in der Welt viel zu theuer und lieb sei, als daß um einige Hundert [Gulden] und noch mehr, ich einem meiner Freunde Kränkungen zufügen würde. Sie selbst wissen, daß ich Ihnen ganz scherzhaft vorgeworfen habe, daß Sie Schuld daran wären, daß die Aufsagung [des Logis] durch Sie zu spät gekommen sei. Ich weiß gewiß, daß Sie sich dessen erinnern werden; bei mir war die ganze Sache vergessen.

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 157 u. 238 d. Bl.

Nun fing mein Bruder bei Tische an und sagte, daß er Breuning Schuld glaube an der Sache; ich verneinte es auf der Stelle und sagte, daß Sie daran Schuld wären. Ich meine, das war doch deutlich genug, daß ich Breuning nicht die Schuld beimesse. Breuning sprang darauf auf, wie ein Wüthender, und sagte, daß er den Hausmeister heraufrufen wollte. Dieses für mich ungewohnte Betragen vor allen Menschen, womit ich nur immer umgehe, brachte mich aus meiner Fassung; ich sprang ebenfalls auf, warf meinen Stuhl nieder, ging fort und kam nicht mehr wieder. Dieses Betragen nun bewog Breuning, mich bei Ihnen und dem Hausmeister in ein so schönes Licht zu setzen und mir ebenfalls einen Brief zu schicken, den ich übrigens nur mit Stillschweigen beantwortete. — Breuning habe ich gar nichts mehr zu sagen. Seine Denkungsart und Handlungsart in Rücksicht meiner beweist, daß zwischen uns nie ein freundschaftliches Verhältniß Statt hätte finden sollen und auch gewiß nicht ferner Statt finden wird. Hiermit habe ich Sie bekannt machen wollen, da Ihr Zeugniß meine ganze Denkungs- und Handlungs-Art erniedrigt hat. Ich weiß, wenn Sie die Sache so gekannt hätten, Sie es gewiß nicht gethan hätten und damit bin ich zufrieden."

In einem späteren Brief an Ries über diese Angelegenheit, datirt vom 24. Juli 1804 aus Baden, heißt es dann:

„Mit der Sache von Breuning werden Sie sich wohl gewundert haben; glauben Sie mir, Lieber! daß mein Aufbrausen nur ein Ausbruch von manchen unangenehmen vorhergegangenen Zufällen mit ihm gewesen ist. Ich habe die Gabe, daß ich über eine Menge Sachen meine Empfindlichkeit verbergen und zurückhalten kann; werde ich aber auch einmal gereizt zu einer Zeit, wo ich empfänglicher für den Zorn bin, so platze ich auch stärker aus, als jeder Andere. Breuning hat gewiß vortreffliche Eigenschaften, aber er glaubt sich von allen Fehlern frei, und hat meistens die am stärksten, welche er an andern Menschen zu finden glaubt. Er hat einen Geist der Kleinlichkeit, den ich von Kindheit an verachtet habe. Meine Beurtheilungskraft hat mir fast vorher den Gang mit Breuning prophezeit, indem unsere Denkungs-, Handlungs- und Empfindungs-Weise zu verschieden ist, doch habe ich geglaubt, daß sich auch diese Schwierigkeiten überwinden ließen; — die Erfahrung hat mich wiederlegt. Und nun auch keine Freundschaft mehr! Ich habe nur zwei Freunde in der Welt gefunden, mit denen ich auch nie in ein Mißverhälniß gekommen, aber welche Menschen! Der eine ist todt, der andere lebt noch. Obschon wir fast sechs Jahre hindurch keiner von dem andern etwas wissen, so weiß ich doch, daß in seinem Herzen ich die erste Stelle, so wie er in dem meinigen einnimmt.[1]) Der Grund der Freundschaft heischt die größte Ähnlichkeit der Seelen und Herzen der Menschen. Ich wünsche nichts, als daß Sie meinen Brief läsen, den ich an Breuning geschrieben habe und den seinigen

---

[1]) Offenbar war mit diesem Freunde Amenda, und mit dem anderen der verstorbene Lenz v. Breuning gemeint.

an mich. Nein nie mehr wird er in meinem Herzen den Platz behaupten, den er hatte. Wer seinem Freunde eine so niedrige Denkungsart beimessen kann, und sich ebenfalls eine solche niedrige Handlungsart wider denselben erlauben, der ist nicht werth der Freundschaft von mir."

Wenn man diese Briefauszüge ruhig durchgeht, so empfängt man den Eindruck, daß der ganze Zwist mit Breuning ein Streit „um des Kaisers Bart" war, bei dem sich beide Theile unnöthigerweise erhitzt hatten, und dann in schmollender Haltung beharrten, bis sie nach einiger Zeit einander begegneten, wobei, wie Ries versichert, eine „völlige Aussöhnung" stattfand, „und jeder feindselige Vorsatz Beethovens, wie kräftig er auch in den beiden Briefen ausgesprochen wird, gänzlich vergessen war."

Beethoven genügte dies aber nicht. Er besiegelte das wiederhergestellte Freundschaftsverhältniß durch Übersendung seines auf Elfenbein gemalten Miniaturportraits[1]) an Breuning, und schrieb dazu:

„Hinter diesem Gemälde, mein guter, lieber Steffen, sei auf ewig verborgen, was eine Zeit lang zwischen uns vorgegangen. Ich weiß es, ich habe Dein Herz zerrissen. Die Bewegung in mir, die Du gewiß bemerken mußtest, hatte mich genug dafür gestraft. Bosheit war's nicht, was in mir gegen Dich vorging, nein, ich wäre Deiner Freundschaft nie mehr würdig; Leidenschaft bei Dir und bei mir; aber Mißtrauen gegen Dich ward in mir rege; es stellten sich Menschen gegen uns, die Deiner und meiner nie würdig sind. Mein Portrait war Dir schon lange bestimmt; Du weißt es ja, daß ich es immer Jemanden bestimmt hatte. Wem könnte ich es wohl so mit dem wärmsten Herzen geben, als Dir, treuer, guter, edler Steffen! Verzeih mir, wenn ich Dir wehe that; ich litt selbst nicht weniger. Als ich Dich so lange nicht mehr um mich sah, empfand ich es erst recht lebhaft, wie theuer Du meinem Herzen bist und ewig sein wirst. Du wirst wohl auch wieder in meine Arme fliehen, wie sonst."

Wer die von Beethoven erwähnten „Menschen" waren, welche sich zwischen ihn und Breuning stellten, ist unklar. Doch darf man gewissen Vermuthungen Raum geben, wenn man eine Stelle aus Ries' „Erinnerungen" in's Auge faßt, die höchst wahrscheinlich

---

[1]) Dieses Bildniß wurde 1802 von Hornemann angefertigt.

mit Bezug auf den vorliegenden Fall niedergeschrieben wurde. Ries sagt:

„Beethoven war äußerst gutmüthig, aber eben so leicht gereizt und mistrauisch, wovon die Quelle in seiner Harthörigkeit, mehr aber noch in dem Betragen seiner Brüder lag. Seine erprobtesten Freunde konnten leicht durch jeden Unbekannten bei ihm verläumdet werden; denn er glaubte nur zu schnell und unbedingt. Er machte alsdann dem Beargwohnten keine Vorwürfe, begehrte keine Erklärung, sondern zeigte auf der Stelle in seinem Betragen gegen ihn den größten Trotz und die höchste Verachtung. Da er in allem außerordentlich heftig war, so suchte er auch beim vermeinten Feinde die empfindlichste Seite auf, um ihm seinen Zorn zu beweisen. Daher wußte man häufig nicht, woran man mit ihm war, bis sich die Sache, und zwar meistens zufällig, aufklärte. Dann suchte er aber auch sein Unrecht eben so schnell und wirksam wieder gut zu machen."

Ries deutet hier auf Beethoven's Neigung zum Mißtrauen gegen Andere hin. In seinen Aufzeichnungen über ihn findet sich eine Erzählung, die als Illustration dazu dienen kann. Im Jahre 1809 erhielt Beethoven bekanntlich einen Ruf als Kapellmeister nach Kassel, dem er nicht Folge leistete, da von Seiten seiner Gönner alles Mögliche geschah, um ihn in Wien festzuhalten. Als Reichardt, der sich damals in Wien aufhielt, davon hörte, fragte er Ries, ob er die Stelle in Kassel nicht „als Beethoven's einziger Schüler" mit geringerem Gehalt annehmen wolle. Ries ging gleich zu Beethoven, um sich über diese Angelegenheit mit ihm zu besprechen, und seinen Rath zu hören.

„Drei Wochen lang, so erzählt Ries, wurde ich abgewiesen, sogar meine Briefe darüber nicht beantwortet. Endlich fand ich Beethoven auf der Redoute. Ich ging sogleich auf ihn zu und machte ihn mit der Ursache meines Ansuchens bekannt, worauf er in einem schneidenden Ton sagte: 'So — glauben Sie, daß Sie eine Stelle besetzen können, die man mir angeboten hat?' — Er blieb nun kalt und zurückstoßend. Am andern Morgen ging ich zu ihm, um mich mit ihm zu verständigen. Sein Bedienter sagte mir in einem groben Tone: Mein Herr ist nicht zu Hause, obschon ich ihn im Nebenzimmer singen und spielen hörte. Nun dachte ich, da der Bediente mich schlechterdings nicht melden wollte, grade hineinzugehen; allein dieser sprang nach der Thür, und stieß mich zurück. Hierüber in Wuth gebracht, faßte ich ihn an der Gurgel und warf ihn schwer nieder. Beethoven, durch das Getümmel aufmerksam gemacht, stürzte heraus, fand den Bedienten noch auf dem Boden und mich todtenbleich. Höchst gereizt, wie ich nun war, überhäufte ich ihn mit Vorwürfen der Art, daß er vor Erstaunen nicht zu Wort

kommen konnte und unbeweglich stehen blieb. Als die Sache aufgeklärt war, sagte Beethoven: 'So habe ich das nicht gewußt; man hat mir gesagt, Sie suchten die Stelle hinter meinem Rücken zu erhalten.' Auf meine Versicherung, daß ich noch gar keine Antwort gegeben hätte, ging er sogleich, um seinen Fehler gut zu machen, mit mir aus. Allein es war zu spät; ich erhielt die Stelle nicht, obschon sie damals ein sehr bedeutendes Glück für mich gewesen wäre."

Um zu zeigen, wie Beethoven gelegentlich immer wieder, auch in späteren Lebensjahren durch seine Reizbarkeit im Verkehr mit Anderen in Kollision gerieth, und wie er dann wieder bei nächster Gelegenheit um Pardon bat, möge hier schließlich noch ein Zitat aus einem an den Generalsekretär der Wiener Nationalbank, von Salzmann gerichteten Brief[1]) mitgetheilt werden, welcher vermuthlich dem Jahr 1816 angehört. Beethoven schreibt an Salzmann:

„. . . . . sobald mein Neffe gesund ist, besuchen wir Sie einmal; ohnehin habe ich Ihrer Gattin eine Abbitte zu thun, denn ich erinnere mich, ihr eine abscheuliche Grobheit gesagt zu haben, freilich nicht mit Willen, allein ich muß es doch wieder gut machen, — erwarte deßwegen Buße und Pönitenz."

Doch genug nun der Beispiele vom „Generalissimus in Donner und Blitz", und zurück zu dem Menschen in Beethoven. Kein Unbefangener wird die Ausschreitungen, zu denen er sich in bösen Stunden hinreißen ließ, beschönigen wollen. Ebensowenig würde es aber statthaft erscheinen, hier den Richter spielen zu wollen, zumal Beethoven selbst mit sich darüber auf's Ernstlichste zu Rathe ging. Wie sehr er sich seiner Schwächen bewußt war, und nach deren Bekämpfung strebte, zeigt das folgende vom ihm gemachte Excerpt aus Christian Sturm's „Betrachtungen über die Werke Gottes":

„Ich muß es zum Preise deiner Güte bekennen, daß du alle Mittel versucht hast, mich zu dir zu ziehen. Bald gefiel es dir, mich die schwere Hand deines Zornes empfinden zu lassen, und durch mannigfaltige Züchtigungen mein stolzes Herz zu demüthigen. Krankheit und andere Unglücksfälle verhängtest du über mich, um mich zum Nachdenken über meine Abweichungen zu bringen. — Nur das Einzige bitte ich dich, mein Gott, höre nicht auf an meiner Besserung zu arbeiten. — Laß mich nur, auf welche Weise es wolle, zu dir kehren und an guten Werken fruchtbar werden."

---

[1]) Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von La Mara.

Man würde Beethoven nicht richtig beurtheilen, wollte man die Eigenartigkeit seines Wesens aus der unzureichenden, in der Jugend ihm zu Theil gewordenen Erziehung herleiten, denn es wirkten noch andere Faktoren dabei mit. Abgesehen von der großen Reizbarkeit, welche durch sein Gehörleiden, so wie durch Krankheiten mit erzeugt und genährt worden war, darf man nicht übersehen, daß er von Hause aus ein urwüchsiges Naturell besaß, welches sich ähnlich wie bei Luther, König Friedrich Wilhelm I., Friedrich d. Gr. und dem „alten Dessauer" in mannhafter Derbheit kundgab. Dann aber muß man bei Beethoven nicht vergessen, daß er, gleichwie in seiner Kunst, so auch im Leben Alles sehr schwer nahm. Goethe schreibt über ihn an Zelter, daß er (Beethoven) nicht Unrecht habe, wenn er die Welt detestabel finde. Er litt thatsächlich moralisch unter der Unzulänglichkeit der irdischen Dinge, so wie unter dem weit verbreiteten Profansinn der Menschen.

In einem alten Puppenspiel „Faust" heißt es:

„O schücksal! zeige mir auf dieser weld einen einzigen weißen tugendhaften mann, und ich will ihm auf den knien nachfolgen, aber auf dieser marionettenwelt, wo sich's nicht der mühe lohnt, den draht zu ziehen, verachte ich alles!"

Von der in diesem Bekenntniß liegenden pessimistischen Weltanschauung war unverkennbar Etwas in Beethoven. Wir begreifen daher, wie er zu dem Ausspruch kam: Unser Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen heimtückischen elenden Schufte von Menschenseelen geißeln."[1])

Eins steht fest: Eine so gewaltige Erscheinung wie unser Meister darf nicht mit dem Maßstabe gemessen werden, der für Dutzendnaturen gut ist. Die Pietät vor diesem eminenten Geist, dessen lautere Gesinnung in Leben und Kunst unantastbar ist, gebietet vielmehr, sich stets gegenwärtig zu halten, was er für die Kunst und damit auch für die Menschheit im edelsten Sinn geleistet. Wenn man dies thut,

---

[1]) Mozart's Vater, ein äußerst weltkluger Mann, der einen harten Kampf um's Dasein zu führen hatte, dachte ähnlich. Er sagte, alle Menschen seien Bösewichter, wobei er jedenfalls bestimmte Persönlichkeiten im Sinne hatte. Auf seinen großen Sohn ging von dieser trüben Vorstellung nichts über.

so werden seine Seltsamkeiten, Herbheiten und Schroffheiten in einem anderen Lichte erscheinen. Wer aber Anstoß an ihnen nimmt, der müßte nothwendig auch gar Manches in Beethoven's Musik perhorreszirен, was den unbefangenen Sinn mächtig bewegt und erschüttert, denn sie ist häufig ein getreuestes Abbild seines ungestüm aufbrausenden, und in elementarer Urkräftigkeit explodirenden Wesens. Wem Beethoven's Persönlichkeit nicht ganz und gar verständlich geworden ist, wird auch viele Einzelzüge in den Schöpfungen des Meisters, namentlich der späteren und spätesten Zeit nicht vollständig begreifen können, denn seine Tonsprache ist der unmittelbarste Ausfluß seines Ich.

IV.

Die Ouvertüren

und cyklischen Orchesterkompositionen mit und ohne Gesang.

Im siebenten Abschnitt des ersten Bandes d. Bl. wurde bereits gesagt, daß man zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Instrumentaleinleitungen der Opern mit der Bezeichnung „Symphonie" versah. Lully, der Schöpfer der sogenannten großen französischen Oper, führte für diese Musikstücke, die er in einer von der italienischen Opern-Sinfonie abweichenden Weise behandelte, den Terminus „Ouvertüre" ein. Während die „Symphonie" in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Phil. Emanuel Bach und Haydn zu einer selbstständigen Kunstgattung herangebildet wurde, bestand die alte dreisätzige Form der Opernintroduktion noch eine Weile fort, wie Mozart's erste dramatische Werke beweisen. Erst in seinem „Re pastore" sagte er sich von derselben los, nachdem er in „Bastien und Bastienne" einen vorläufigen Versuch dazu gemacht hatte. Damit gewann die Opern-Ouvertüre allmälig eine andere Gestalt: sie ging von der dreitheiligen Form zu einem umfänglicheren Allegrosatz mit oder ohne Einleitung im langsamen Zeitmaß über. Es war dabei die Struktur des ersten Allegro's der „Sonate" maßgebend. Dieser Modus wurde in der Folge für die

Ouvertüre, namentlich aber für die zu Konzertzwecken bestimmte, beibehalten. In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts kam indessen daneben noch eine andere Art der Opernouvertüre in Gebrauch. Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß in ihr Motive aus der Oper vorkommen, zu welcher sie gehört. In neuerer Zeit ging aus beiden vörerwähnten Richtungen dann noch eine Mischgattung der Opernouvertüre hervor, deren Keime schon bei Mozart erkennbar sind.

Für Beethoven lag es nahe, anfänglich die Ouvertüren dieses Meisters zum Vorbild zu nehmen. Daß es geschah, zeigt sehr deutlich die Ouvertüre, welche er zu dem Ballet „die Geschöpfe des Prometheus" komponirte.

Beethoven hatte schon in Bonn Musik zu einem, Ende 1790 oder Anfangs 1791 entstandenen „Ritterballet" geschrieben. Unter demselben hat man sich indessen keine eigentliche Balletmusik vorzustellen, sondern Kompositionen zu kostümirten Aufzügen, wie sie ehedem an fürstlichen Höfen als „Maskeraden", „Königreiche" und „Wirthschaften" üblich waren.[1]) Von ähnlicher Art ist Beethoven's „Ritterballet". Die Anordnung desselben läßt sich einigermaßen aus den Überschriften der einzelnen dazu gehörenden Tonstücke erkennen. Sie lauten: 1) Marsch, 2) Deutscher Gesang, 3) Jagdlied, 4) Romanze, 5) Kriegslied, 6) Trinklied und 7) Deutscher Tanz (Walzer). Diese Sätze sind von der einfachsten, schlichtesten Beschaffenheit. Auszuzeichnen wäre höchstens die niedliche „Romanze", welche für das pizzikirende Streichquartett gesetzt ist. Außer demselben wirken in den übrigen Stücken noch zwei Klarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken mit, die letzteren aber nur in Nr. 1, 5 und 6, während die Klarinetten und Hörner auch in Nr. 2, 3 und 7 neben dem Streichquartett gebraucht sind. In Nr. 1 und 3 tritt außerdem noch die Pikkoloflöte hinzu. Sämmtliche Pieçen stehen, mit Ausnahme der Romanze, deren Tonart H moll ist, in D dur, was auf die alte „Suite" zurückdeutet. Die Nummern 2, 4, 5 und 6 sind in der knappsten zweitheiligen Lied-

---

[1]) Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, I, 88."

form zu je acht Takten mit Repetition gehalten. In dem „Trinklied“, zu welchem ein „Trio“ gehört, enthalten die Repetitionen beider Theile ornamentale Varianten, mit denen die erste Geige bedacht ist. Im „Jagdlied“ spielen natürlich die Hörner neben den Klarinetten die wichtigste Rolle. Dieser Tonsatz ist unter allen der ausgedehnteste, und nächst ihm der „deutsche Tanz“. Letzterem ist eine längere Koda angehängt. Nach 46 Takten bringt Beethoven nochmals den ersten Theil des „deutschen Gesanges“ (Andante), aus dessen erstem Takt er dann unter Wiederaufnahme des schnellen Tempo's einen kurzen zweitheiligen Satz entwickelt, worauf das Stück mit Anklängen an den Anfang der Koda schließt. Dieses Finale ist die einzige Nummer des Werkes, in welchem sich flüchtige imitatorische Ansätze finden. Noch bleibt zu bemerken, daß der „deutsche Gesang“ nach dem 3., 4., 5. und 6. Stück zu wiederholen ist, wodurch das Ganze wie durch ein Ritornell zusammengehalten wird.

Eine wesentlich andere Beschaffenheit als dieses „Ritterballet“ hat die für szenische Vorgänge gedachte Musik zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus“. Autor desselben ist der 1769 geborene Neapolitaner Salvatore Vigano, welcher nach einer bewegten Laufbahn als Ballettänzer gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Wien thätig war. Dort schrieb er, um Maria Theresia, der zweiten Gattin des Kaisers Franz, eine Huldigung darzubringen, das genannte Ballet. Vigano benutzte dafür jenen Theil der antiken Sage, welcher sich auf die Belebung und Beseelung der von Prometheus geformten Erdgebilde bezieht. Er holt vom Olymp den Funken herab, vermöge dessen seine „Geschöpfe“ zum Dasein erweckt werden. Dann geleitet er sie auf den Parnaß zu Apollo, der sie durch Euterpe, Amphion, Arion und Orpheus mit der Musik, durch Terpsichore und Bacchus mit dem Tanz, sowie durch Melpomene und Thalia mit der Schauspielkunst bekannt machen läßt. Dies in Kürze der Inhalt des Vigano'schen Ballets. Beethoven hat zu demselben 16 Stücke theils kleineren, theils größeren Umfanges geschrieben, die nichts mit Balletmusik von gewöhnlichem Schlage gemein haben, sondern sich durchweg in den Grenzen einer maßvoll edlen und schönen Ausdrucksweise bewegen. Es befinden sich

mehrere charakteristische Tonsätze symphonischer Art darunter. Zu diesen sind besonders die Nummern 3. 7. 8. 9. 10. 14 und 16 zu rechnen. Ein Theil derselben, namentlich aber die Nummern 5 und 14 haben unverkennbar die Bestimmung, pantomimische Szenen zu begleiten und zu illustriren. Unter den eigentlichen Tanzstücken wären die Nummern 10 (Pastorale) und 13 wegen ihrer musikalisch wirksamen Beschaffenheit hervorzuheben.

Eingeleitet ist das Ballet durch die allbekannte Ouvertüre, welche in ihrer lebhaften Munterkeit passend auf dasjenige vorbereitet, was der Zuschauer zu erwarten hat. Neu in ihr ist der Anfang. Gegen alles Herkommen beginnt sie nicht mit dem tonischen Dreiklange, sondern mit dem Sekundenaccord auf B, also mit dem Dominantseptimenaccord von F. Dies erinnert an den Anfang der ersten Symphonie des Meisters. Doch hat das Verfahren in der Prometheus-Ouvertüre eine andere Bedeutung. Es sollte dadurch offenbar das Werdende mit Bezug auf die von Prometheus zu gestaltenden Gebilde symbolisirt werden.

Der Ouvertüre schließt sich eine zum Ballet überleitende Introduktion an. Sie ist als Gewittersturm gedacht, um Jupiter's Zorn über den von Prometheus geraubten göttlichen Funken anzudeuten. Die folgenden Musikstücke können ebensowenig wie die Ouvertüre das Vorbild Mozart's verläugnen. Nach und nach, besonders von Nr. 7 ab, wird aber die Tonsprache immer mehr Beethovenisch. Ein besonderes Interesse bietet der Schlußsatz durch das reizende Thema, welches Beethoven in den Klaviervariationen op. 35, im Finale der heroischen Symphonie und auch in einem der zum größten Theil von 1800—1802 komponirten Kontratänze benutzt hat.

Etwa 7 Jahre nach der Prometheusmusik entstand eine der bedeutendsten Ouvertüren Beethoven's. Es war die zu Collin's Trauerspiel „Coriolan" komponirte. Heinrich Joseph v. Collin,[1]) von Beruf Jurist, widmete sich in seinen Mußestunden der Poesie. Er schrieb sowohl Theaterstücke wie auch Gedichte. Beethoven, der zu ihm in

---

[1]) Geb. 26. Dezember 1772 zu Wien, gest. ebendaselbst am 28. Juli 1811.
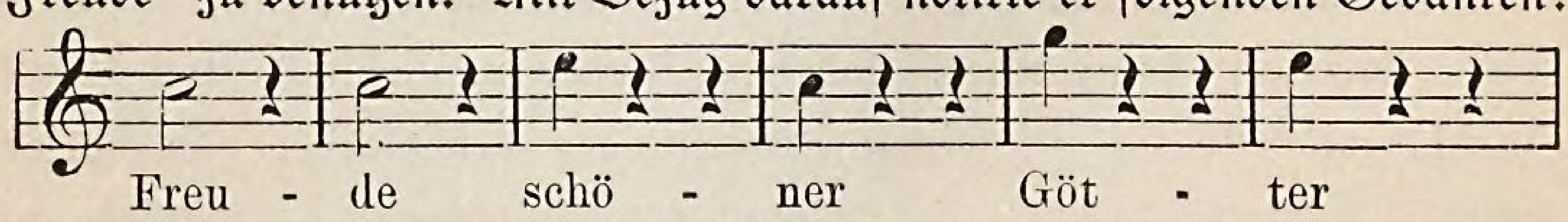
befreundeter Beziehung stand, schuf seine Ouvertüre zu der Tragödie auf Anregung des Dichters, doch nicht speziell, wie man früher annahm, für die szenische Darstellung derselben.

Die Coriolan-Ouvertüre ist ein poetisch vertieftes Charaktergemälde, in welchem einerseits der unbeugsam trotzige, an seinem Starrsinn schließlich zu Grunde gehende Held, und andererseits die innigen Bitten von Gattin und Mutter um Gehör, in überzeugender Tonsprache versinnlicht sind. Um diese beiden Angelpunkte dreht sich die ganze Komposition, deren Schluß das krampfhafte Zusammenbrechen Coriolan's in unvergleichlicher Weise schildert. Jeder Takt dieser Tondichtung, jede Note derselben zeugt für das, wunderbar den gegebenen Gegenstand durchdringende und erschöpfende Auffassungsvermögen des Meisters. Goethe sagt einmal, die Musik sei „ganz Form und Gehalt." Dieser Ausspruch bewahrheitet sich an der Coriolan-Ouvertüre.
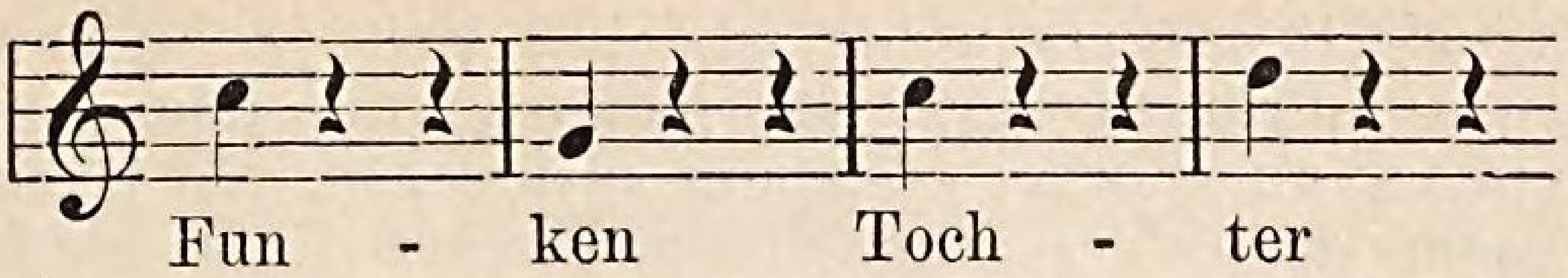
Nach Nottebohm's Angabe wurde das, 1807 komponirte und dem Dichter der Tragödie gewidmete Werk zum ersten Mal im Dezember desselben Jahres aufgeführt. Thayer dagegen bemerkt, daß die Ouvertüre schon im März 1807 wiederholt zu Gehör kam.

Die demnächst zu berücksichtigenden Ouvertüren Beethoven's wurden mit einer einzigen Ausnahme für Bühnenzwecke geschaffen, und diese Ausnahme ist das unter der Benennung „Zur Namensfeier" bekannte Orchesterwerk op. 115, welches dem Fürsten Radziwill gewidmet wurde.

Die ersten Aufzeichnungen zu dieser Ouvertüre erfolgten um die Mitte 1809. Spätestens im Jahr 1811 kam Beethoven nach Nottebohm's Ermittelungen[1]) wieder auf dieselben zurück. Damals schwankte er zwischen den Tonarten G dur und Es dur. Ein Jahr später (1812) beabsichtigte er, die niedergeschriebenen Vorstudien zu einer Ouvertüre in C dur über „abgerissene Sätze" aus Schiller's Gedicht „An die Freude" zu benutzen. Mit Bezug darauf notirte er folgenden Gedanken:



1) „Zweite Beethoveniana" S. 16 ff.



Doch blieb die Arbeit unausgeführt. „Aus der vierten Vornahme endlich, so bemerkt Nottebohm, ist die gedruckte Ouvertüre hervorgegangen. Skizzen dazu finden sich in drei Skizzenbüchern, von denen zwei dem Jahre 1814, eines dem Jahr 1815 angehört. Die ersten Skizzen, die dieser Vornahme angehören, haben noch den $^3/_4$ Takt." Weiterhin entschied sich Beethoven für den $^6/_8$ Takt.

Auf dem Manuskript der Ouvertüre op. 115 befindet sich von Beethoven's Hand die Bemerkung: „Am ersten Weinmonath [1. Oktober] 1814," zum „Namenstag des Kaisers Franz". Der Namenstag fiel auf den 4. Oktober. Allein die Aufführung der dafür bestimmten Ouvertüre unterblieb, vielleicht, weil Beethoven mit der Komposition noch nicht ganz zufrieden war. Es deutet darauf wenigstens die Angabe Nottebohm's, daß er noch zu Anfang des Jahres 1815 „ungefähr im März die letzten Stellen" zu der Ouvertüre schrieb.

Die Ouvertüre op. 115 beginnt mit einer Maestoso-Einleitung von festlichem Gepräge. Das geistreiche „Allegro quasi vivace" ist von heiterem, elastischem Wesen. Der stellenweise humoristische Charakter desselben hat von Anfang bis Ende etwas Scherzoartiges. Die thematische Arbeit erscheint bewundernswerth. Aus den Bestandtheilen des ersten Motivs ist, mit Ausnahme des zweiten Themas, das ganze Stück entwickelt.

Zwischen die beiden so eben besprochenen Ouvertüren op. 62 und 115 fällt die Egmontmusik, welche während der Jahre 1809—10 niedergeschrieben, und am 24. Mai 1810 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Die Veranlassung zu dieser Komposition erhielt Beethoven durch den Theaterdirektor Hartl. Czerny berichtet darüber:

„Als beschlossen ward, Schiller's Tell und Goethe's Egmont auf den Stadtbühnen aufzuführen, entstand die Frage, wer dazu die Musikstücke componiren sollte. Beethoven und Gyrowetz[1]) wurden

---

[1]) Derselbe Mann, welcher es nicht der Mühe werth hielt, Geld für Beethoven's Kompositionen auszugeben.
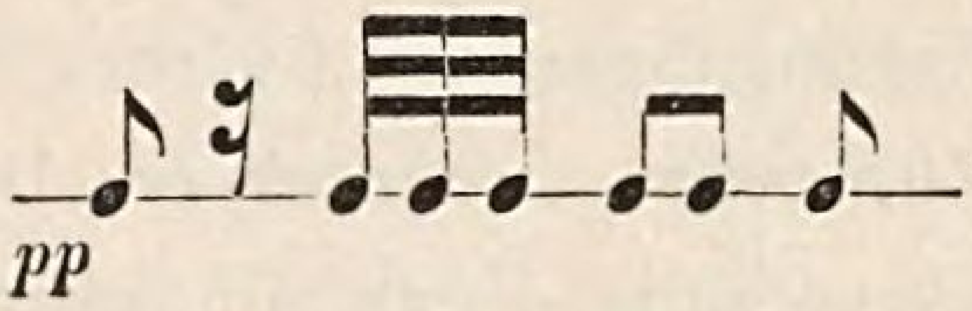
gewählt. Beethoven wünschte sehr den Tell zu bekommen. Aber eine Menge Intriguen wurden gesponnen, um ihm den (wie man hoffte) minder musikalischen Egmont zuzuweisen. Er bewies indessen, daß er auch zu diesem Drama eine Meister-Musik machen konnte, und bot dazu alle Kraft seines Genius auf."

Schließlich mochte Beethoven mit dieser Entscheidung auch wohl ganz zufrieden sein, denn gegen Czerny äußerte er einmal: „Schiller's Dichtungen sind für die Musik äußerst schwierig. Der Tonsetzer muß sich weit über den Dichter zu erheben wissen. Wer kann das bei Schiller? Da ist Goethe viel leichter."

Die Musik zu „Egmont" darf als ein Musterwerk ihrer Art bezeichnet werden. Jedes einzelne Stück derselben ist mit Beziehung auf das Schauspiel, zu welchem sie geschrieben wurde, tief durchdacht. Beethoven bethätigt hier, wie in der Coriolan-Ouvertüre, auf außerordentliche Weise sein Vermögen als Charakterzeichner. Er stellt die Hauptmomente der von Goethe vorgeführten Handlung in Tönen dar, und zwar so, daß man Alles, was auf der Bühne vorgeht, wie in einer Rückspiegelung zu sehen vermeint.

Durch die Ouvertüre werden wir in wirksamster Weise auf die Situation im Allgemeinen vorbereitet. Der Schwerpunkt der letzteren beruht in der Vorstellung vom geknechteten, nach Freiheit ringenden Volke. Diese Idee hat unverkennbar Beethoven's Feder in der Ouvertüre geführt. Alba's despotisches Auftreten, die Anfangs heimlich verstohlene Schmerzensklage der, unter das Tyrannenjoch gebeugten Niederländer, dann im Allegro das drohende Aufwallen der empörten Gemüther, die scharf gestellten Gegensätze des Kampfes zwischen finsterer Gewaltherrschaft und dem Drang nach Befreiung von derselben, endlich die Feier der letzteren, Alles dies gelangt in der Ouvertüre zu entsprechendem Ausdruck. In den auf dieselbe folgenden Zwischenaktsmusiken geht Beethoven mehr in's Einzelne der Handlung ein, indem er bestrebt ist, nach jedem der vier ersten Aufzüge den entscheidenden Moment derselben musikalisch auszudeuten. Ruhig gehalten, doch nicht ohne eine gewisse Beklommenheit des Ausdrucks, beginnt die A dur-Einleitung zum ersten Entr'akt: es ist die Ruhe, welche dem Sturm vorhergeht. Unter der Asche glimmt der bald zur hellodernden Flamme

angefachte Funke. Das nach 27 Takten plötzlich eintretende „Allegro con brio“ mit seiner schnell bis zum stärksten Forte ansteigenden hastigen Bewegung sagt uns, wie es im Herzen des nach Freiheit dürstenden Volkes steht.

Der zweite Akt gipfelt in der gedankenschweren Unterredung zwischen Egmont und Oranien. Dieser, von düsteren Ahnungen erfüllt, warnt vergeblich den Freund, welcher, nicht Gehör gebend, in allzu großer Sorglosigkeit ahnungslos dem sich vor ihm öffnenden Abgrund zueilt. Ungemein treffend hat Beethoven diese beiden von einander so grundverschiedenen Naturen mit wenigen Meisterstrichen gezeichnet. Er giebt uns ein förmliches Wechselgespräch des nachdenklich ernsten, um den Freund besorgten Oranien, und des lebensheiteren, vertrauensseligen Egmont, der das Dasein nicht der Mühe werth hält, wenn man es „gar zu ernst“ nimmt. Leisen, unheimlichen Klanges ertönt, wie eine Hindeutung auf das schreckliche, den ritterlichen Egmont jäh' ereilende Geschick, die Pauke mit dem im Verlaufe des Stückes mehrfach wiederkehrenden Rhythmus . Verstärkt wird dieser Eindruck durch die abwechselnd in den Bratschen und Bässen dahinmurmelnde Zweiunddreißigstelbewegung, so wie durch die charakteristische Behandlung der Hörner, deren gedeckter Ton nur einmal im Fortissimo durch die Trompeten verschärft ist. Gegen Schluß dieses Satzes vereinigen sich die Bratschen und Violoncelli zu scharf markirten Trillern, die wie warnende Mahnungen erklingen. Das Ganze bewegt sich in tiefernster pathetischer Stimmung, die nur vorübergehend ihren Gegensatz in den Zweiunddreißigstel- und Triolenfiguren hat, durch welche das leichtblütige Naturell Egmont's angedeutet ist.

Im dritten Aufzug sehen wir Egmont und Klärchen beieinander, und auf die Gefühle der liebeerfüllten Jungfrau bezieht sich das zarte, innige Musikstück, welches den nächsten Entr'akt bildet. In unruhevoller Erregung erwartet Klärchen den Mann ihrer Neigung. Das Herz ist ihr voll, es macht sich Luft in dem schönen „Freudvoll und leidvoll“. Beethoven benutzt den zweiten Theil dieses Liedes nach

der Szene mit Egmont zu einer Instrumentalphantasie in engem Rahmen. Oboe, Flöte, Fagott und Primgeige führen abwechselnd, oder auch miteinander die reizende Melodie, doch ist das erstgenannte Tonwerkzeug die Hauptträgerin derselben. Das Stück vergegenwärtigt uns noch einmal die in der Brust des liebenden Mädchens auf- und niederwogenden Gefühle. Aus der holdseligen Träumerei, in welche es uns versenkt hat, werden wir durch die kriegerischen Klänge des Marsches geweckt, unter denen Alba's Söldlinge heranrücken.

Der vierte Akt bringt die Katastrophe. Egmont ist blindlings in die Schlinge gegangen, welche Alba ihm gelegt hat. Da steht er vor dem finsteren, kalt berechnenden und nach Blut lechzenden Gewalthaber, der den Weg versperrt, als Egmont sich nach stattgehabter Unterredung wieder entfernen will. Jetzt fällt dem Arglosen die Binde von den Augen — zu spät! er kann seinem Geschick nicht mehr entrinnen. Wie ein Blitzstrahl durchzuckt ihn die Erinnerung an des treumeinenden Freundes Warnung: „Oranien! Oranien!" ruft er, wie aus schwerer Betäubung erwachend. Diesen Ruf wiederholt sogleich im schrillen Ton das Orchester, während der Vorhang langsam fällt. Hörner und Trompeten vereinigen sich mit den Streichinstrumenten zu einem zweimaligen Einsatz von schneidendster Schärfe, der wie ein verzweiflungsvoller Aufschrei wirkt. Dann folgt eine langgehaltene Fermate, gleichsam als ob das Gefühl erstarren müßte bei dem furchtbaren Schlage, der das Haupt Egmonts getroffen. Die trübe Ahnung des Freundes ist in Erfüllung gegangen, und so greift der Tondichter auf den Schluß des zweiten Entr'akts zurück, welcher hier wie ein Echo jenes, in Bezug auf die Unterredung zwischen Oranien und Egmont gesetzten Musikstückes erscheint.

Und Klärchen? Sie hat das Schreckliche vernommen und will den Geliebten um jeden Preis befreien. Durch die Straßen eilend, beschwört sie die Bürger ihr zu helfen. Sie fleht um Rettung für Egmont. Vergeblich! Furcht und Schrecken sind eingezogen in die Gemüther. Jeder denkt nur daran, sein Leben zu sichern, und ungehört verhallen ihre Bitten, ihre Klagen, im nächtlichen Dunkel. Dieser Episode hat Beethoven sein schönstes, ergreifendstes Stück in der Egmontmusik ge-

widmet. Es ist jenes „Andante agitato" im $^6/_8$ Takt, in welchem er ausgesprochen hat, was die Seele des schmerzerfüllten Weibes bewegt. Verzweifelt, doch mit resignirter Fassung, eilt Klärchen nach Hause. Sie kennt das Mittel, welches ihr allein nur noch Trost und Ruhe verheißt. Eingedenk des zu Egmont gesprochenen Wortes: „So laß mich sterben!" mag sie nicht länger leben, denn „die Welt hat keine Freude" mehr für sie. Beethoven hat ihr in dem Larghetto (D moll $^9/_8$) eine Trauermusik gewidmet: es ist ein wehmuthsvoller Klagegesang um das gebrochene Mädchenherz. Wie dies so allmälig hinstirbt in Zuckungen, und wie endlich die Lebensflamme sanft erlischt, das hat er auf ergreifende Weise mit wenigen einfachen Tonfolgen geschildert.

Klärchen ist ihrem Geliebten in den Tod vorangegangen, während Egmont im finsteren Kerker der Entscheidung seines Geschickes harrt. Einen Augenblick noch hofft er auf Befreiung. Dann aber, als er durch Alba's Sohn die schreckliche Gewißheit erhält, daß nichts mehr ihn retten kann, ergiebt er sich heldenmüthig in das Unabwendbare. Vom Schlaf übermannt, erblickt er im Traum die verklärte Geliebte als Genius der Freiheit „im himmlischen Gewande". Sie reicht ihm den Lorbeer dar. Diese visionäre Szene hat Beethoven mit entsprechender Musikbegleitung versehen. Linde umspielen die gedämpften Klänge des Streichquartetts, getragen von sanften Harmonien der Bläser das Traumbild; dann kurz abgerissene, heftig eingreifende Tonfiguren „Egmont's Tod andeutend", und hierauf heller Trompetenschall zur Verkündigung der „für das Vaterland gewonnenen Freiheit". — Da plötzlich ertönt von ferne Trommelklang, das Blutgericht verkündend. Die Erscheinung verschwindet, während die Musik sich in Atome auflöst. Egmont erwacht, und läßt sich von den Schergen Alba's hinweggeleiten, um unter den rauschenden Klängen der „Siegessymphonie" — sie ertönte schon am Schluß der Ouvertüre — für's Vaterland zu sterben.

Es ist noch der beiden Lieder Klärchens zu gedenken, die Beethoven seiner Egmontmusik einverleibt hat. Dieselben möchten, so schön sie auch sind, nicht gerade als gewinnreiche Zugabe zu den

Entr'akt's zu bezeichnen sein, zumal sie an der, vom Dichter ihnen zugewiesenen Stelle durch die Orchesterbegleitung etwas zu anspruchsvoll auftreten. Am liebsten stellt man sich doch das Klärchen, eine einfache schlichte Mädchenweise singend, vor, des Umstandes nicht zu gedenken, daß es immer große Schwierigkeiten bietet, eine Schauspielerin zu finden, die zugleich der von Beethoven hier gestellten Aufgabe gerecht zu werden vermöchte.

Nicht so glücklich wie in Betreff der Egmontmusik, war Beethoven mit seinen Kompositionen zu der am 9. Februar 1812 für die Eröffnung des neuen deutschen Theaters in Pesth veranstalteten Feier. Produktive Künstler können nicht immer und zu jeder Zeit Bedeutendes schaffen, und selbst ein Beethoven mußte das an sich erfahren. In diesem Falle lag die Sache um so schwieriger, als die ihm gestellten Aufgaben nicht gerade inspirirender Art waren. Er sollte nämlich zu Kotzebue'schen „Poesien" Musik setzen. Verlockend konnte dies nicht für ihn sein, nachdem er sich so eben erst zu gleichem Zweck in Goethe's „Egmont" vertieft hatte. Indessen scheint es, daß für Beethoven besondere Gründe vorhanden waren, sich dieser Arbeit zu unterziehen, die ihn im Sommer des Jahres 1811 beschäftigte.

Zunächst war Collin ersucht worden, ein auf die ungarische Geschichte bezügliches Schauspiel für die Eröffnung des Pesther Theaters zu schreiben. Da dieser aber die Aufforderung nicht annahm, trat Kotzebue, der stets zu literarischen Produktionen bereit war, für ihn ein. Schleunigst verfaßte er drei Festspiele, von denen jedoch das zweite, „Bela's Flucht" nicht zur Darstellung gelangte, weil es an die Thatsache erinnerte, daß Kaiser Franz einige Jahre vorher erst wegen der französischen Invasion seine Residenz hatte verlassen müssen. Statt dessen wurde „Die Erhebung von Pesth zur königlichen Freistatt" gegeben. Voraus ging diesem Stück das Vorspiel „Ungarn's erster Wohlthäter" von Kotzebue, im welchem Stephan I. von Ungarn gefeiert wird.

Dieses Vorspiel beginnt mit einer Staatsaktion. Stephan hat „nach der Väter Weise" seine Großen auf freiem Felde bei Pesth versammelt, um mit ihnen des Volkes Heil zu berathen. Nachdem er

eine Ansprache gehalten, kommt „ein edler Krieger" herzu, um von einem entscheidenden Sieg über die wilde Gebirgshorde „Moglut" Meldung zu machen. Zugleich treten unter den Klängen eines Marsches, Siegeszeichen tragend, gewappnete Ungarn auf, welche in ihrer Mitte gefesselte Heiden, voran deren Haupt, Namens Gyula führen. Im Gefühl der Ohnmacht seiner heimischen Götzen bittet derselbe den König um Aufnahme in den „Christenbund", was ihm sogleich gewährt wird.

Stephan erwartet um die gleiche Zeit die bairische Prinzessin Gisela, seine zukünftige Gattin. Der Gesandte, welcher ihre bevorstehende Ankunft zu melden hat, befindet sich bereits unter den anwesenden Kriegern. Er ergreift nun das Wort, und rühmt bewundernd des Königs großmüthige Behandlung der Feinde, indem er emphatisch ausruft:

„Stephan's Thaten kannte die Welt;
Doch unter allen die größte nicht:
Den Sieg des Helden über sich."

Eine sanfte Musik ertönt, tanzende Kinder erscheinen auf der Bühne, denen die verschleierte Gisela, umringt von ihren Frauen, folgt. Diese stimmen einen Gesang an; dann führt der König seine Erwählte nach einem kurzen Wechselgespräch „auf den für sie bereiten Thron". Diesen feierlichen Moment begleitet ein Chorgesang. Sodann wendet Stephan sich an seine Getreuen mit einer salbungsreichen Ansprache, in welcher er, nachdem die kriegerischen Thaten der Ungarn gepriesen worden, auf den Mangel der Gesetze, der „geschrieb'nen Rechte", für die Nation hinweist. Gleichzeitig übergiebt er „den Edlen eine Gesetz-Rolle", die von denselben mit „dankbarer Ehrfurcht" empfangen wird. Hierauf erscheinen „römische Greise". Sie überreichen dem Könige im Auftrage des „heiligen Vaters" eine goldene Krone. Unter dem jubelnden Zuruf des Volkes setzt Stephan sie auf sein Haupt, und verkündet dann, in eine verzückte Stimmung gerathend, mit Seherblick die Großthaten seiner Thronfolger Ladislav, Andres, Ludwig und Matthias Hunyades. Von letzterem schwingt sich Kotzebue mit einem Salto mortale bis zu Maria Theresia und deren „biedern

Enkel", den damals regierenden Kaiser Franz, hinüber, auf dessen schließliche Erwähnung das Vorspiel begreiflicherweise hinausläuft. Dasselbe endet mit einem Chor, in welchem von Stephan's „prophetischem Geist" und von der „unwandelbaren Treue" des Volkes die Rede ist.

Beethoven war kein Fürstendiener. Um so begreiflicher ist es, wenn der Inhalt dieses Vorspieles ihn nicht zu begeistern vermochte. Die von ihm dazu gesetzte Musik enthält wohl einzelne Gedankenblitze, erhebt sich aber im Allgemeinen dem Gehalt nach nicht über das Maß des Konventionellen. Doch ist sie, was bei Beethoven keines besonderen Beweises bedarf, der Sache durchaus angemessen, und für ein theatralisches Gelegenheitsspiel genügend.

Als hübschestes Musikstück dürfte der Frauenchor (Nr. 4) zu bezeichnen sein: er ist, allem Anschein nach, auf eine ungarische Melodie gebaut. Dieselbe kommt auch in der eben nicht bedeutenden, doch aber frischen und flotten Ouvertüre vor, welche einen heitern, festlichen Charakter hat. Die übrigen Tonsätze, von denen der Schlußchor die größte Ausdehnung hat, bestehen aus Melodramen, zwei kurzen Märschen, Chorsätzen für Männer- und gemischte Stimmen kleineren Umfanges, und ein paar instrumentalen Zwischenspielen. Zu selbstständigen musikalischen Aufführungen eignet sich kaum etwas davon.

Das den theatralischen Festabend beschließende Nachspiel „Die Ruinen von Athen" ist in dichterischer Hinsicht nicht besser beschaffen als das eben besprochene Vorspiel. Aber die phantastische, wenn auch sehr gesuchte Einkleidung, welche Kotzebue ihm gegeben, war doch theilweise wohlgeeignet, auf das schöpferische Vermögen Beethoven's anregend zu wirken, und unser Tondichter hat die Gelegenheit bereitwillig ergriffen, um die Strahlen seines Genius leuchten zu lassen.

Die erste Szene zeigt eine rauhe Gegend auf dem Olymp. Dort ruht Minerva schwermüthig sinnend in einer Höhle, wohin sie eines Vergehen's halber durch Jupiter's Fluch verwiesen worden ist. Ein unsichtbarer Chor verkündet ihr Namens des wiederversöhnten Vaters Erlösung aus der zweitausendjährigen Verbannung — eine seltsame Fiktion Kotzebue's. Merkur erscheint, die so eben vernommene Botschaft bestätigend. Dadurch beglückt, will Minerva sich nach dem ihr

geweihten Athen aufmachen. Merkur sucht sie davon zurückzuhalten. Der Anblick des Ortes, so sagt er ihr, werde sie „tief verwunden". Doch Minerva besteht auf ihrem Willen und nun erklärt der Götterbote, sie begleiten zu wollen.

Die Szene verwandelt sich, und läßt den Zuschauer die Ruinen von Athen mit ihren Tempeltrümmern erblicken, unter denen sich der zu einer Moschee hergerichtete „Thurm der Winde" bemerklich macht. Ein Grieche in Sklavenanzug stampft Reis in dem ausgehölten Bruchstück einer dorischen Säule. In seiner Nähe sitzt eine junge Griechin als Feigenverkäuferin. Beide beklagen vereint in einem Duett ihre Knechtschaft und die Bedrückung des Vaterlandes durch das barbarische Regiment, unter dem sie schmachten.

Minerva und Merkur treten auf. Zwischen ihnen entspinnt sich über das, was sie sehen, ein Gespräch, in welches die beiden vorerwähnten Personen mit hineingezogen werden. Unterdessen nähert sich ihnen ein aus dem „Thurm der Winde" heraustretender Trupp von Derwischen. Sie singen unter Vollziehung ihrer wunderlichen Gebräuche einen Chor, und ziehen dann wieder dahin, woher sie gekommen. Dieser Männerchor all' unisono, ein wahres Prachtstück musikalischer Charakteristik — Beethoven nennt ihn in einem seiner Briefe an Varenna „ein gutes Aushangschild für ein gemischtes Publikum" — giebt ein drastisches Bild des wüst sich geberdenden Fanatismus der orientalischen Klostersekte. Nachdem der Zug die Szene verlassen hat, schreiten Türken vorüber. Beethoven hat einen Marsch mit obligater Janitscharenmusik dazu gesetzt, wie er origineller und belustigender nicht gedacht werden kann.

Unwillig wendet Minerva sich ab. Sie will von dannen, nach Rom. In dieser Stadt hofft sie die ihr geweihten Altäre noch in unversehrtem Zustande zu finden. Doch von Merkur muß sie zu ihrer Bestürzung hören, daß auch hier Barbaren längst schon ihr Zerstörungswerk vollführt haben. Er weist sie auf das „vormals rauhe Gallien", auf „Germanien", und auf die „Rebenhügel von Pannonien" hin. Dort werde sie finden, was sie suche, denn dahin hätten sich die aus ihrer ehemaligen Heimath vertriebenen Musen geflüchtet. Natürlich

entscheidet sich Minerva nach Kotzebue's Willen für „Pannoniens Rebenhügel". Sie entfernt sich mit Merkur.

Es folgt noch die Schlußszene, welche auf einem freien Platz in Pesth spielt. Während in der Ferne eine „sanfte Musik" erklingt, tritt ein Greis auf. Die festlichen Vorbereitungen zur Eröffnung eines neu erbauten Thaliatempels haben ihn noch einmal in's Freie gelockt. Er erinnert sich seiner Jugendzeit und glaubt „die alte Vaterstadt" nicht wieder zu erkennen, so viel hat sich in derselben zum Guten und Schönen verändert. „Und wer hat Alles das geschaffen?" so fragt er. Die Antwort lautet: „Heil unserm König! unserm Palatin!"

Die Musik hinter der Szene hat aufgehört, und Minerva betritt mit Merkur die Bühne, beide in Pilgertracht. Die Göttin befragt den Greis, wo sie sich befinde. Er erwiedert:

> „In einer Stadt, so manches Biedern Wohnung,
> Wo Handel blüht und Kunst gedeiht,
> . . . .
> Bei einem Volk, in dem die alte Treue
> Für seinen König nie erstarb."

Minerva erfährt weiter von dem Alten, daß man im Begriff stehe, einen „Tempel der Musen" einzuweihen. Schon naht der Festzug. „Ein prächtiger Tempel" wird sichtbar. Die den Zug begleitenden Priester und Jungfrauen stimmen unter den Klängen eines Marsches ihren Wechselgesang an. Es ist jener allbekannte herrliche, von Beethoven als „feierlicher Marsch" bezeichnete Tonsatz, welcher 11 Jahre später in einer zweiten Bearbeitung der sogleich zu erwähnenden Musik „Zur Weihe des Hauses" einverleibt wurde.

Der Anfang dieses Stückes ist als aus der Ferne kommend gedacht. Weichen Klanges beginnen im Piano die Klarinetten, Fagotte und Hörner. Nach und nach treten die übrigen Holzbläser und außerdem die Streichinstrumente hinzu. Immer mehr wächst die Klangwirkung im zunehmenden Crescendo an, bis das volle Orchester mit imposanter Kraftfülle eintritt, und nochmals den Marsch wiederholt. Nachdem der Festzug vollständig aufmarschirt ist und sich gruppirt hat, erscheint der Oberpriester und hält eine Ansprache an das versammelte Volk,

welches mit Chorgesang antwortet. Zwischen den Altären Thalia's und Melpomenen's steigt dann aus einer Versenkung das Brustbild des Kaiser-Königs Franz empor. Minerva, welche, gleich Merkur, die Pilgertracht abwirft, und sich in ihrer wahren Gestalt als Göttin zu erkennen giebt, schmückt die kaiserliche Büste mit einem Olivenkranz, indem sie gute Wünsche für Fürst und Volk ausspricht, worauf ein Chor mit Gelübden treuer Hingebung an das Herrscherhaus die Feier beschließt.

Dieser Chor, sowie der Einleitungschor nach der Ouvertüre, das schon erwähnte Duett der beiden griechischen Sklaven, und ein weiterer, auf den „feierlichen Marsch" folgender Chor nebst dem Baryton-Solo „Laßt würdig uns die schöne Feier jetzt beschließen" (in Kotzebue's Dichtung nicht enthalten) können sich mit den bereits hervorgehobenen Piegen in keiner Weise messen, und erweisen sich als Gelegenheitsmusik von mittlerer Güte. Dasselbe gilt auch von der Ouvertüre, deren Einleitung aus Reminiscenzen des Duettes und des „feierlichen Marsches" besteht. Für die Veranlassung, zu welcher sie gesetzt wurde, erscheint sie indessen ausreichend. Beethoven that sicherlich gut daran, in ihr nur leichte Musik zu geben, da er sich sagen konnte, daß das zur Eröffnung des Pesther Theaters versammelte Publikum nicht aufgelegt sein würde, der Instrumentaleinleitung besondere Aufmerksamkeit zu schenken, nachdem es durch die beiden vorhergegangenen Theaterstücke bereits in Anspruch genommen worden. Daß diese Anschauung in der That für Beethoven bei Abfassung der Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen" maßgebend gewesen war, erhellt aus einer brieflichen Bemerkung desselben an seinen Bruder Johann, dem er 11 Jahre später, als die ganze Musik zu dem Kotzebue'schen Nachspiel in den Besitz des Musikalienverlags Steiner & Co. übergehen sollte, die Mittheilung machte: „Wegen der neuen Ouvertüre kannst du ihnen sagen daß die alte nicht bleiben konnte, weil das Stück in Ungarn nur als Nachstück gegeben, hier aber das Theater damit eröffnet wird."

Diese „neue Ouvertüre" war diejenige „Zur Weihe des Hauses" op. 124.[1]) Man hatte Beethoven ersucht, zur Eröffnung des neu-

[1]) Gewidmet dem Fürsten Nicolaus v. Galitzin.

erbauten Josephstädter Theater's in Wien, welche am 3. Oktober 1822 erfolgte, die erforderliche Musik zu liefern. Er ging darauf ein. Das Festspiel zu dieser Feier war von C. Meisl[1]) unter dem Titel „Die Weihe des Hauses" verfaßt, daher auch die gleichnamige Bezeichnung der im September 1822 entworfenen und sogleich vollendeten Ouvertüre. Schindler berichtet über deren Entstehung:

„Eines Tages mit ihm — dem Meister — und seinem Neffen in dem schönen Helenenthal bei Baden uns ergehend, hieß Beethoven uns eine Strecke voraus wandern und ihn an einer bezeichneten Stelle erwarten. Nicht lange, hatte er uns schon eingeholt, bemerkend, er habe nun zwei Motive zu einer Ouvertüre notirt. Sofort äußerte er sich über den Plan der Arbeit dahin, daß das eine in freiem, das andere aber in strengem Styl und zwar im Händel'schen ausgeführt werden solle. Soviel seine Stimme vermochte, sang er beide Motive und frug dann, welches uns wohl am besten gefalle. Der Neffe entschied sich für beide, meiner Seits sprach ich den Wunsch aus, das Fugenmotiv zu obigem Zweck bearbeiten zu wollen."
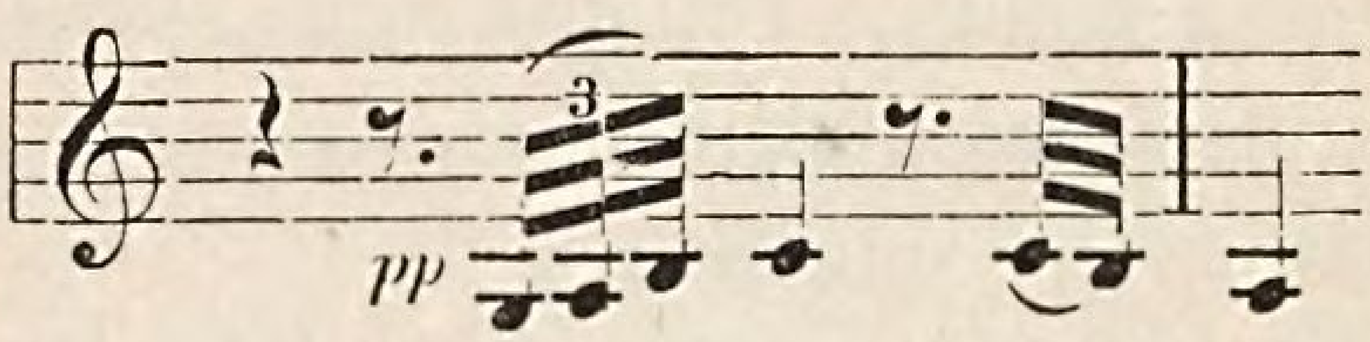
Beethoven führte diese Idee aus, und schuf binnen kürzester Zeit ein Werk, welches sich würdig dem Besten anreiht, was er im Gebiet des Orchestralen geleistet hat. Es ist eine Ouvertüre in Lapidarschrift, kernig, großsinnig, und dabei monumental, wie es Händel's Art war sich auszudrücken. Dies auch hat Beethoven wohl eigentlich gemeint, wenn er sich nach Schindler's Bericht dahin äußerte, er wolle eine Ouvertüre in der „Händel'schen" Manier schreiben. Im Übrigen ist es ein echt Beethoven'sches Musikstück geworden. Es beginnt mit einer Maestoso-Einleitung, welche ursprünglich für eine andere, wahrscheinlich zu demselben Zweck beabsichtigte, aber unausgeführt gebliebene Ouvertüre in C dur bestimmt war.[2]) Breite, wuchtige, zur Aufmerksamkeit anspannende Akkordschläge leiten das Ganze ein und bereiten zweckmäßig auf den im fünften Takt erfolgenden Eintritt einer festlichen, marschartigen Weise vor, welche im Pianissimo von den Holzbläsern und Hörnern mit einfachster Pizzikatobegleitung
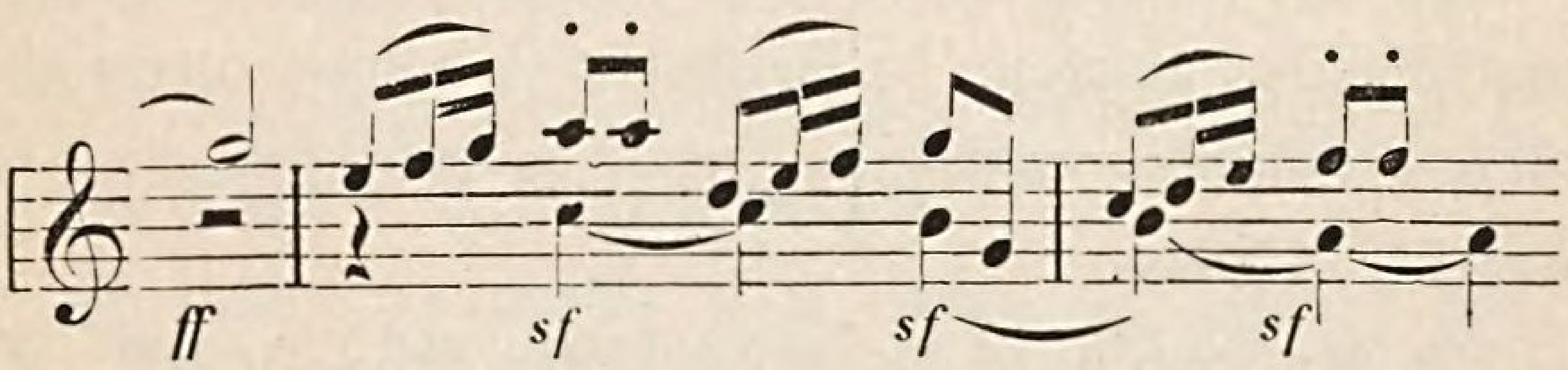
---

[1]) Carl Meisl wurde 30. Juni 1775 in Laibach geboren, studirte daselbst und in Wien, und trat dann in den kaiserlichen Staatsdienst. Daneben war er mit Erfolg für die Wiener Volksbühne thätig. Er starb am 8. Oktober 1853.

[2]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 404 ff.

des Streichquartetts vorgetragen wird. Die Melodie ist liedmäßig gehalten und besteht aus Vorder- und Nachsatz zu je acht Takten. Ein Crescendo führt zum Forte, in welchem die ganze Melodie wiederholt wird. Dieser Anfang ist der feierliche Introitus für dasjenige, was Beethoven zur Sache zu sagen hatte. Unverkennbar ging seine Intention dahin, andeutungsweise in Tönen dem inneren Auge des Hörers gleichsam das bunte Treiben des Bühnenlebens vorzuführen. Zum Beginn dessen erfolgt ankündigend lauter Trompeten- und Paukenschall, unter welchem die Fagotte in fortlaufender Sechzehntheilbewegung wie komische Figuren hindurchschlüpfen. Achtzehn Takte später, im „meno mosso" verkünden sanfte Hornklänge ein anderes Bild. Eigenthümliches Leben entfaltet sich im Streichquartett, und weiterhin auch in allen Blasinstrumenten; es ist, als ob von verschiedenen Seiten her Gestalten herbeieilten. Sie kommen näher und näher, um sich endlich nach voraufgegangenem Crescendo im Forte zu einem Ensemble zu vereinigen. Allmälig ziehen sie, sich zerstreuend, wieder ab. Dann tritt ein neues Motiv auf. Eine kurze, auf- und abrollende Figur



ertönt, aus welcher sich nach und nach in anwachsender Stärke und Bewegung das Grundmotiv des „Allegro con brio"



u. s. w.

nebst seinem markanten Gegensatz herausarbeitet. Aus diesem Thema, dem sich weiterhin eine lebhaft bewegte kontrapunktische Sechzehntelfigur hinzugesellt, ist mit wenigen Ausnahmen der ganze ausgedehnte, zum Theil fugirte Tonsatz entwickelt. Bald erscheint das vorstehend notirte Motiv mit seinen Umbildungen in tiefster Tiefe, bald in höchster Höhe, bald auch in den Mittellagen unter mannichfaltig wechselnder Be-

leuchtung, so daß man vermeint, immer wieder neue Gestalten aus dem reichen, doch stets klaren und nirgend überladenen Stimmengewebe auftauchen zu sehen. Dieses Durcheinanderwogen der aus ein und demselben musikalischen Gedanken kunstvoll abgeleiteten Ideenfolgen erscheint wie ein dramatisch belebtes Tongemälde. Den Grundcharakter dieser Ouvertüre kann man als einen heiter-ernsten und stellenweise auch als einen humoristischen bezeichnen, doch ist ihr dabei eine gewisse Strenge des Ausdrucks eigen.

Außer der Ouvertüre (op. 124) komponirte Beethoven für die Eröffnung des Josephstädter Theaters noch den Chor „Wo sich die Pulse jugendlich jagen" mit Sopran- und Violinsolo nebst Ballet. Die übrigen Musikstücke, welche in dem Festspiel vorkamen, wurden der Partitur zu den „Ruinen von Athen" entnommen. Es waren folgende: 1) der erste Chor, 2) das Duett, 3) der feierliche Marsch mit Chor in theilweiser Umarbeitung, 4) die Musik hinter der Szene, 5) Recitativ, Chor und Arie mit Chor, sowie 6) der Schlußchor. Ob der „Derwischchor" und „der türkische Marsch" aus den „Ruinen von Athen" in das Festspiel mit hinübergenommen wurden, hat bis jetzt nicht ermittelt werden können. Der neu dazu geschriebene Chor „Wie sich die Pulse jugendlich jagen" hatte seinen Platz zwischen dem Duett und dem feierlichen Marsch mit Chor.[1])

Von den umfänglicheren Orchesterwerken Beethoven's ist an dieser Stelle noch „Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vitoria", op. 91, zu erwähnen. Diese Komposition wurde auf Anregung des Mechanikers Joh. Nepomuk Mälzel geschrieben. Da Beethoven zu demselben eine Zeitlang in näherer persönlicher Beziehung stand, so mag hier über ihn das Nöthige gesagt werden.

Mälzel, geb. 15. Aug. 1772 in Regensburg, gest. 21. Juli 1838 in Amerika, war der Sohn eines Orgelbauers. In jungen Jahren widmete er sich dem Klavierspiel, in welchem er auch Unterricht ertheilte. 1790 kam er nach Wien. Hier trieb ihn seine Neigung zur Beschäftigung mit mechanischen Arbeiten. Er ging bald ganz zu dieser

---

[1]) S. „Zweite Beethoveniana" v. Nottebohm. S. 402 ff.

Thätigkeit über, konstruirte u. A. „kostbare Spieluhren, musizirende Ruhebetten, Sekretairs[1]), einen mechanischen Trompeter und auch das sogenannte Panharmonikon, ein durch Walzen und Blasebälge in Bewegung gesetztes automatisches Musikwerk, welchem er später noch Verbesserungen angedeihen ließ.

Aus dem häufigen Verkehr Beethoven's mit Mälzel ergeben sich mancherlei Beziehungen zu demselben. Auch fertigte er für den Meister im Laufe der Zeit vier verschiedene Hörrohre an, von denen Beethoven nach dem Zeugniß Louis Schlösser's eines noch im Jahr 1823, doch nur immer vorübergehend benutzte, „weil das Hineinsprechen seine Nerven zu sehr erschütterte."

Ein spezielles Verdienst um die praktische Musikpflege erwarb sich dieser geschickte und ungemein betriebsame Mann durch Herstellung jenes, unter dem Namen Metronom bekannten Instrumentes, mit dessen Hilfe man das Tempo von Musiksätzen bestimmen kann. Beethoven interessirte sich lebhaft für diese Erfindung, welche auch bei anderen namhaften Künstlern jener Zeit Anerkennung fand. Am 14. Februar 1818 brachte die Wiener Musikzeitung eine von Beethoven und Salieri unterzeichnete Erklärung, worin es heißt:

„Mälzels Metronom ist da! — Die Nützlichkeit dieser seiner Erfindung wird sich immer mehr bewähren; auch haben alle Autoren Deutschland's, England's und Frankreich's ihn angenommen; wir haben aber nicht für unnöthig erachtet, ihn zufolge unserer Überzeugung auch allen Anfängern und Schülern, sey es im Gesange, dem Pianoforte oder irgend einem andern Instrumente, als nützlich, ja unentbehrlich anzuempfehlen."

Im Dezember 1826 schrieb Beethoven an Schott in Mainz in Betreff des Druckes der Missa solemnis:

„Die Metronomisirung folgt nächstens. Warten Sie ja darauf. In unserm Jahrhundert ist dergleichen sicher nöthig; auch habe ich Briefe aus Berlin, daß die erste Aufführung der Symphonie (B. meinte die neunte) mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich großentheils der Metronomisirung zuschreibe."

Mit der letzteren Bemerkung hatte Beethoven den Werth des Metronoms jedenfalls zu hoch veranschlagt. Später, als es sich bei

[1]) Hanslick, Geschichte des Wiener Konzertwesens S. 136.

Herausgabe der 9. Symphonie um die endgiltige Metronomisirung derselben handelte, urtheilte er auch anders über dieses Instrument, indem er zu Schindler sagte:

„Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon."

Mälzel war ein vielgereister Mann, und hatte sich sowohl in Deutschland wie auch in Italien und Frankreich umgesehen. Dazu kam sein praktisches Wesen. Kurz, Alles ließ ihn als begehrenswerthen Reisegefährten erscheinen. Da nun Beethoven gern einmal England besuchen wollte, so entwarf er Anfangs 1813 den schon im Jahre zuvor in Erwägung gezogenen Plan, eine gemeinschaftliche Reise mit Mälzel dahin zu unternehmen, und dieser zeigte sich gern dazu bereit, weil er die Hoffnung hegte, auf seinem Panharmonikon eine für dasselbe von Beethoven zu komponirende Pieçe als Zugstück jenseits des Kanals produziren zu können.

Am 21. Juni 1813 erfocht Wellington in Spanien den Sieg bei Vitoria. Kaum war dieses Ereigniß in Wien bekannt geworden, so hatte Mälzel auch alsbald herausspekulirt, daß sein Interesse im Hinblick auf die geplante Reise nicht besser gewahrt werden könne, als durch eine Kombinirung der in England hochgeschätzten Namen Wellington's und Beethoven's. Der kaufmännisch berechnende Mechanikus zögerte denn auch nicht, Beethoven einen dahingehenden Vorschlag zu unterbreiten, auf den dieser einging, obwohl er selbst „schon vorher die Idee einer Schlachtmusik gefaßt hatte."

Moscheles erzählt über Mälzel's Antheil an der Komposition „Wellington's Sieg":

„Ich war Zeuge von dem Ursprunge und dem Fortschreiten dieses Werkes, und erinnere mich, daß Mälzel nicht allein mit Entschiedenheit Beethoven überredete, dasselbe zu schreiben, sondern ihm sogar den ganzen Plan desselben vorlegte; er selbst schrieb alle Trommelmärsche und Trompetensignale der französischen und englischen Armeen, gab dem Komponisten mancherlei Winke, wie er die englische Armee beim Erklingen des „Rule Britannia" ankündigen, wie er das „Malbrook" mit ungeheurer Kraft einführen, die Schrecken der Schlacht schildern und das „God save the King" mit Effekten versehen sollte, welche die Hurrah's einer großen Menge

darstellten. Sogar der unglückliche Einfall, die Melodie des God save the King zum Thema einer Fuge in schneller Bewegung zu machen, stammt von Mälzel."

Beethoven machte sich unter Berücksichtigung der Mälzel'schen Fingerzeige an die Arbeit, und schon Anfangs Oktober 1813 war das von ihm mit der Bemerkung: „geschrieben für Hrn. Mälzel" versehene Manuskript fertig, so daß nur deren Übertragung auf die Walze des Panharmonikons noch fehlte, welche von Mälzel sofort in Angriff genommen und bald auch beendigt wurde. In Betreff der Londoner Reise hatten sich aber mittlerweile Schwierigkeiten für Beethoven herausgestellt. Ihm fehlten gänzlich die Geldmittel zur Ausführung dieser kostspieligen Unternehmung. Mälzel hoffte, daß dieses Hinderniß sich durch Veranstaltung von Konzerten werde beseitigen lassen, wenn dieselben für das Publikum in besonderer Weise anziehend gemacht würden, und schlug Beethoven deshalb vor, die für das Panharmonikon gesetzte Komposition zu „Wellington's Sieg" zu orchestriren, und zunächst in einem Wohlthätigkeitskonzerte „zum Besten der in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bairischen Krieger" aufzuführen. Er setzte dabei voraus, daß das Publikum nach der ersten Bekanntschaft mit diesem, so zu sagen, als Lockvogel gebotenen Werk, ein lebhaftes Verlangen nach wiederholten Aufführungen desselben zu seinem und des Komponisten Vortheil tragen werde. Beethoven theilte seine Meinung. Mälzel übernahm das Arrangement des beabsichtigten Wohlthätigkeitskonzertes und Beethoven widmete sich unterdessen der Instrumentirung von „Wellington's Sieg" für großes Orchester. Die betreffende Komposition, welcher Beethoven eine Einleitung von acht Takten voranstellte, bildet die zweite Abtheilung der Partitur zur „Schlacht bei Vitoria."

Am 8. Dezember 1813 fand die erste Aufführung dieser Novität im Universitätssaal zu dem erwähnten wohlthätigen Zweck statt. Außer ihr enthielt das Programm als erste Nummer die „ganz neue" A dur-Symphonie, und als zweite zwei Märsche, „gespielt von Mälzel's mechanischem Trompeter mit vollständiger Orchesterbegleitung, der eine von Dussek, der andere von Pleyel". „Wellington's Sieg" machte als

dritte Nummer den Beschluß. Unter den dabei Mitwirkenden befanden sich als Kunstnotabilitäten: Salieri, der den „Trommeln und Canonaden" den Takt gab, und Hummel, welcher bei dieser und der folgenden Aufführung der Schlachtmusik die „große Trommel" schlug, und an dessen Stelle bei der dritten Wiederholung Meyerbeer trat. Spohr und Meyseder wirkten „an der zweiten und dritten Stelle" bei den Geigen mit, während Schuppanzigh an der Spitze derselben stand. Beethoven selbst hatte selbstverständlich als Komponist des Werkes die Oberleitung in Händen.

Die Betheiligung des Publikums war groß, und der Beifall so allgemein, daß schon am darauffolgenden Sonntag, dem 12. Dezember, eine zweite Aufführung veranstaltet werden konnte. Beide zusammen brachten einen Reinertrag von 4006 Gulden, welcher „dem hohen Kriegspräsidio zu der angegebenen Bestimmung überreicht wurde. Die nächste Aufführung von „Wellington's Sieg" fand am 2. Januar 1814, und zwar zum Benefiz Beethoven's im großen Redoutensaale statt, wie bereits an anderer Stelle mitgetheilt worden ist. Mälzel war in keiner Weise dabei betheiligt, weil er sich inzwischen mit Beethoven veruneinigt hatte.

Nach den beiden ersten Aufführungen dieser Komposition beabsichtigte Beethoven eine von Schindler aufbewahrte Danksagung an die Mitwirkenden in der Wiener Zeitung zu veröffentlichen, welche folgenden auf Mälzel bezüglichen Passus enthielt:

> „Ich muß ihm noch insbesondere danken, weil er mir durch diese veranstaltete Akademie Gelegenheit gab, durch die Komposition, einzig für diesen gemeinnützigen Zweck verfertigt und ihm unentgeltlich übergeben, den schon lange gehegten sehnlichen Wunsch erfüllt zu sehen, unter den gegenwärtigen Zeitumständen auch eine größere Arbeit von mir auf den Altar des Vaterlandes niederlegen zu können."

Offenbar war Mälzel der Meinung, daß die Partitur zur Orchesterbearbeitung von „Wellington's Sieg" ebensowohl ihm gehöre, wie das vorher für's Panharmonikon verfaßte Original dieser Komposition. Schon in der ersten Ankündigung des Konzertes am 8. Dezember 1813 hatte er das Werk als sein Eigenthum bezeichnet, was Beethoven indessen nicht gelten ließ. Statt dessen hieß es dann auf dem Zettel:

„aus Freundschaft für seine Reise nach London", wogegen Beethoven keinen Einspruch erhob. Nun veruneinigte sich derselbe plötzlich mit Mälzel, weshalb die Veröffentlichung jener Danksagung in der Wiener Zeitung unterblieb. Es kam dazu, daß Beethoven Mälzel'n auch nicht an dem pekuniären Ergebniß des Konzertes vom 2. Januar 1814 theilnehmen ließ, wodurch derselbe, da er für Veranstaltung der Wohlthätigkeitskonzerte vom 8. und 12. Dezember Opfer an Mühe und Zeit gebracht hatte, empfindlich berührt werden mußte.

Die gemeinschaftlich in Aussicht genommene Reise nach England wurde unter diesen Umständen natürlich illusorisch. Mälzel unternahm sie allein, schob aber die Abreise von Wien um einige Wochen hinaus, in der Hoffnung, sich vorher noch mit Beethoven verständigen zu können. Wiederholte Besprechungen zwischen beiden Männern bei dem Rechtsanwalt Adlerberg, „welche die in Rede stehende Composition sowie die Reise nach England betrafen, verliefen indessen resultatlos, denn Beethoven zeigte sich nicht geneigt, Mälzel'n die Partitur des Orchesterarrangements von „Wellington's Sieg" oder „wenigstens das Recht der ersten Aufführung" außerhalb Wien's zu überlassen. Mälzel suchte nun dadurch zu seinem vermeintlichen Recht zu gelangen, daß er sich insgeheim diejenigen Orchesterstimmen der Komposition verschaffte, welche ihm zur Anfertigung einer Pseudo-Partitur ausreichend erschienen. Alsdann begab er sich auf die Reise, welche ihn zunächst nach München führte. Hier brachte er das Werk nach der von ihm zusammengestoppelten Partitur am 16. und 17. März (1814) zu Gehör.

Wenn es auch richtig ist, daß Beethoven nicht korrekt gehandelt hatte, indem er Mälzel für seine Bemühungen bei den vorerwähnten Wohlthätigkeitskonzerten, sowie für das Zustandekommen der Musik zur „Schlacht von Vitoria" ohne jede Entschädigung ließ, so kann dadurch des letzteren eigenmächtiges Vorgehen in Betreff der heimlich angefertigten Partitur auf keine Weise entschuldigt oder gar gerechtfertigt werden. Er beging damit in doppelter Hinsicht eine tadelnswerthe Handlung, insofern er einerseits hinter dem Rücken Beethoven's sich eines Eingriffes in das Autorrecht desselben schuldig machte, und

dann noch ohne dessen Wissen wiederholte Aufführungen mit dem auf unredliche Art erworbenen Werke veranstaltete. Wollte Mälzel sein vermeintliches Anrecht auf die Orchesterpartitur jener Schlachtmusik wahren, so mußte es vor Gericht geschehen.

Daß Beethoven gegen Mälzel aufgebracht war, als er von dessen Verfahren Kenntniß erhielt, ist begreiflich. Er strengte einen Prozeß gegen ihn an, der sich bei der Abwesenheit des Beklagten von Wien jahrelang hinzog, ohne zur Entscheidung zu kommen. Als Mälzel im Herbst 1817 von seiner Reise heimkehrte, fand eine Aussöhnung zwischen den streitenden Parteien statt. Die bis dahin durch den Prozeß entstandenen Gerichtskosten wurden von Beethoven und Mälzel gemeinschaftlich getragen.

Die Musik zur „Schlacht von Vitoria" und zu „Wellington's Sieg" ist fast ganz in Vergessenheit gerathen, weil ihr ein positiver Kunstwerth nicht innewohnt. Mit einem gewissen Recht durfte daher Tomaschek sagen, als er sie im Jahr 1814 bei seiner Anwesenheit in Wien hörte, er sei „sehr schmerzlich berührt, einen Beethoven, dem die Vorsehung im Tonreiche vielleicht den höchsten Thron angewiesen, unter den gröbsten Materialisten zu finden." Und Beethoven selbst soll, wie Tomaschek berichtet, diese Schlachtmusik, die „ihm nur insofern lieb war, als er damit die Wiener total schlug, für eine Dummheit" erklärt haben. Wie sehr aber diese Komposition damals nicht nur vielen gebildeten, sondern auch solchen Leuten imponirte, die nichts von Musik verstanden, ist durch eine Überlieferung Czerny's beglaubigt, wonach Beethoven, als er, eines Tages am Kahlenberge promenirend, Kirschen kaufte, von den Fruchthändlerinnen bedeutet wurde:

> „von Ihnen nehmen wir gar nichts. Wir haben Sie wohl gesehen im Redoutensaale, als wir die schöne Musik von Ihnen hörten."

Das dem Prinzregenten von England Georg Aug. Friedrich gewidmete Werk besteht aus zwei Abtheilungen. Die erste derselben enthält nebst den dazu gehörenden einleitenden Trompetenfanfaren die Märsche „Rule Britannia" und „Marlborough". Nach ihnen folgt ein Auf- und Gegenruf zur Schlacht mit Trompeten, sowie eine „Schlachtmusik", und hierauf ein „Sturmmarsch", welcher in einem kurzen Andante endet. Den zweiten Theil bildet eine „Siegessymphonie", an

welche sich das „God save the King“ mit einer phantasieartigen Bearbeitung desselben anschließt.

Für diese Musikstücke hat Beethoven den ganzen Orchesterapparat aufgeboten, welcher theils durch Janitscharenmusik und theils durch Lärminstrumente verstärkt ist. Die letzteren, aus zwei Trommeln der größten Dimension und sogenannten „Ratschen" bestehend, sind zur Versinnlichung der Kanonenschläge und des Gewehrfeuers bestimmt. Der Vorschrift Beethoven's gemäß erfordert die Aufführung zwei Chöre Blasinstrumente und außerdem, was sonst noch zu einem reich besetzten Orchester gehört.

An kleineren, für Streich- und Blasinstrumente von Beethoven gesetzten Kompositionen sind hier schließlich zu verzeichnen: ein Marsch zu dem Kuffner'schen Trauerspiel „Tarpeja", komponirt Anfangs 1813, und aufgeführt am 26. März desselben Jahres bei der ersten Darstellung des genannten Bühnenwerkes „zum Vortheil des pensionirten Schauspielers Lange", vier Märsche für Militärmusik, welche aus verschiedenen Anlässen geschrieben wurden, und von denen drei in den Jahren 1809, 1810 und 1816 entstanden, 3 „Equale" für 4 Posaunen, komponirt am 2. November 1812 in Linz an der Donau, 3 Tänze für Orchester, (Entstehungszeit unbekannt), 1 Ecossaise für Harmoniemusik, komponirt 1810, 1 Polonaise für Harmoniemusik, komponirt 1810, eine Zwischenaktsmusik, bestehend aus 40 Takten, (Entstehungszeit unbekannt), 12 Kontratänze für 2 Violinen und Baß mit Blasinstrumenten ad libitum, von denen nach Nottebohm's Angabe die Nummern 3, 4, 6, 8 und 12 spätestens im Jahr 1800 geschrieben wurden, während Nr. 2, 9 und 11 dem Jahr 1802 angehören — 7 und 11 sind dem Finale der Prometheusmusik entnommen —, 6 Landlerische Tänze für 2 Violinen und Baß (Entstehungszeit unbekannt), 6 Menuette für 2 Violinen und Baß (Entstehungszeit unbekannt), und ein unter dem Namen „Gratulationsmusik" bekanntes „Allegretto", welches 1822 komponirt wurde. Außerdem schrieb Beethoven mehrere „Zapfenstreiche" für Militärmusik, deren Entstehungszeit man nicht kennt.

V.

Die äußere Lebenslage.

Beethoven war in materiell beengten Verhältnissen aufgewachsen. Wir sahen, daß die Besoldung seines Vaters nicht einmal für die Bedürfnisse des bescheidenen Hauswesens ausreichte, und daß zur Aufbesserung des letzteren wiederholte Bitten um Gehaltszulagen an den Kurfürsten gerichtet wurden. Als dann Ludwig, unser Meister, durch seine Anstellung bei der kurfürstlichen Hofmusik zu einem bescheidenen Einkommen gelangt war, und durch Ertheilung von Klavierunterricht noch Einiges dazu verdienen konnte, traten etwas günstigere Verhältnisse für die Beethoven'sche Familie ein. Doch lag dem ältesten Sohn derselben während der letzten Lebenszeit des durch das Laster des Trunkes verkommenen Vaters, und vollends nach dessen Ableben (Dezbr. 1792), die Sorge für die Erziehung seiner beiden jüngeren Brüder ob, wobei er manches Opfer zu bringen hatte. Da er aber an Einfachheit und Anspruchslosigkeit gewöhnt war, so ließ sich das Nothwendige mit den Mitteln bestreiten, welche ihm zu Gebote standen.

In der ersten Zeit seines Wiener Leben's mußte Beethoven darauf denken, ebenso sparsam, und vielleicht noch sparsamer zu sein, als er

es in Bonn gewesen. Denn abgesehen von den Unterstützungen, welche er seinen Brüdern zu Theil werden ließ, war das Leben in der österreichischen Hauptstadt kostspieliger als in dem kleinen Bonn. Bald indessen vermehrten sich seine Einkünfte durch Klavierunterricht, sowie durch die Honorare, welche er für seine Mitwirkung in den Privatmusikaufführungen vornehmer und begüterter Kunstfreunde empfing. Dazu kam, daß sein Verehrer und Gönner, Fürst Lichnowsky, ihm im Jahr 1800 eine Rente von 600 Gulden ausgesetzt hatte, die er so lange beziehen sollte, bis er zu einem geregelten Einkommen gelangt sein würde. Ebenso scheint er vom Grafen Fries längere Jahre hindurch eine Unterstützung bezogen zu haben. Mit Beginn dieses Jahrhunderts wurden von den Verlegern auch schon lebhaft seine Schöpfungen begehrt.

„Meine Compositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, daß ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, daß ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man accordirt nicht mehr mit mir, ich fordere und man zahlt," schrieb er am 29. Juni 1801 seinem Freunde Wegeler."

Einige Monate vorher offerirte er dem, mit Kühnel in Leipzig associirten Musikverleger Hofmeister, welcher ihn um einige Werke angegangen hatte, das Septett op. 20, die erste Symphonie op. 21, das B dur-Konzert op. 19 und die Klaviersonate op. 22 für das Gesammthonorar von 70 Dukaten. Wenn man bedenkt, daß Mozart für die Partitur seines Don Juan 100 Dukaten erhielt, so wird es klar, um wieviel höher Beethoven's Kompositionen schon bezahlt wurden, als er noch erst im Aufsteigen seiner Ruhmesbahn begriffen war. Die Verwerthung seiner Werke, mit den sonstigen, vorhin schon erwähnten Hilfsquellen zusammengenommen, hätte, so sollte man meinen, zur Bestreitung seiner laufenden Bedürfnisse ausreichen müssen. Aber Beethoven war kein sonderlicher Haushälter, und noch weniger ein guter Rechner, und so gerieth er manchmal in Verlegenheiten, welche von Anderen zu seinem Nachtheil ausgebeutet wurden.

Wegeler erzählt, daß Beethoven „selbst 1821" (also wenige Jahre vor seinem Ende) noch wenig Kenntniß in Geldangelegenheiten hatte, und Seyfried berichtet:

„Beethoven kannte weder Ehrgeiz noch Verschwendung, aber eben so wenig den eigentlichen Werth des Geldes, welches er nur als Mittel betrachtete zur Anschaffung der unumgänglich nöthigen Bedürfnisse, und erst in den letzten Jahren zeigten sich Spuren einer ängstlichen Sparsamkeit, ohne doch den angeborenen Hang zum Wohlthun zu beeinträchtigen.“

Czerny sprach sich über diesen Punkt folgendermaßen aus:

„Er (Beethoven) wurde immer als ein außerordentliches Wesen angestaunt und geachtet, und seine Größe auch von jenen geahnet, die ihn nicht verstanden. Es lag nur an ihm, auch wohlhabend zu sein, aber für häusliche Ordnung war er nicht geschaffen,“

und Weißenbach bemerkt treffend, daß das Geld für Beethoven keinen anderen Werth hatte als den der Nothwendigkeit.

„Nie weiß er, wieviel er bedarf und wieviel er hingiebt. Er könnte reich sein, oder reich werden, umgeb' ihn nur ein Aug' und ein Herz, das liebend auf ihn sähe und redlich mit ihm theilte. So sehr ihn also sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so giebt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemüthes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Erfahrungen hindurch müssen; aber so sehr ist seine Natur abgewandt von allem Getriebe der Welt, unerfahren darin und aller Sorgen ledig, daß er in aller Tücke derselben wie ein Kind arglos und unbefangen hineinlächelt.“

Einerseits versagte Beethoven sich bisweilen das Nothwendige, und andererseits war er mitunter, ohne es zu wissen, verschwenderisch. In ersterer Beziehung ist daran zu erinnern, daß er in seiner Selbstvergessenheit zeitweise seine Garderobe vernachlässigte, in letzterer, daß er, wie Simrock berichtete, im Wirthshause viel verzehrte, „weil er aufs Gerathewohl bestellte und wegschickte, was ihm nicht schmeckte.“ Auch seine Wohnungen, deren er einmal, wie schon mitgetheilt worden, drei zu gleicher Zeit hatte, kosteten ihm mehr, als nöthig gewesen wäre. Der hauptsächlichste Grund von alledem lag in seinem unpraktischen Wesen: er bewegte sich eben mit seinem Sinnen und Denken mehr in einer idealen als in der wirklichen Welt, weshalb er denn auch nicht selten in sich versunken und in Folge dessen leicht zerstreut war. „Seine Begeisterung machte ihn für äußere Eindrücke unempfindlich,“ bemerkt Ries. Offenbar hing mit dieser Eigenart seine Abneigung gegen alles dasjenige zusammen, was ihn irgendwie an kaufmännische Angelegenheiten erinnerte. Er war sich dessen klar bewußt. An den

schon bei anderer Gelegenheit erwähnten Generalsekretär der Wiener Nationalbank, Namens Salzmann, schrieb er einmal:

„Ich bedarf aber wieder Ihrer Hülfe, denn ich kann eben nicht viel mehr in der Welt als einige Noten so ziemlich niederschreiben, — in allen Geschäftssachen ein schwerer Kopf ....,"

und in einer Zuschrift an seinen späteren Sachwalter, Dr. Bach, legt er dasselbe Geständniß ab.

Im Hinblick auf diese seine Unbehilflichkeit wird es begreiflich, daß es ihm lästig war, mit den Verlegern über den Verkauf seiner Werke zu unterhandeln. In der darauf bezüglichen Korrespondenz finden sich einzelne Äußerungen darüber. So sagt er dem Musikalienhändler Hofmeister in einem Briefe vom 15. Januar 1801:

„Nun wäre das saure Geschäft vollendet, ich nenne das so, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte; so muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal s a u e r."

Illustrirt wird Beethoven's Widerwille gegen Geschäftliches durch einen von Seyfried nach Griesinger's [1]) Erzählung überlieferten Bericht, welcher folgendermaßen lautet:

„Als wir beide noch jung, ich noch Attaché [bei der sächsischen Gesandtschaft in Wien], Beethoven nur berühmt als Klavierspieler, als Componist aber noch weniger gekannt war, trafen wir uns beim Fürsten Lobkowitz. Ein Herr, der sich für einen großen Kunstkenner hielt, knüpfte ein Gespräch mit Beethoven an, das sich um Lebensstellung und Neigung der Dichter drehte. 'Ich wünschte', sagte Beethoven mit liebenswürdiger Offenheit, 'ich wäre alles Handelns und Feilschens mit den Verlegern überhoben und fände einen, der sich entschlösse, mir für meine Lebenszeit eine bestimmte Jahresrente zuzusichern, wofür er das Recht haben sollte, alles, was ich componire, verlegen zu dürfen, und ich würde im Componiren nicht träge sein. Ich glaube, Goethe hat es so mit Cotta, und wenn ich nicht irre, hat es Händel's Londoner Verleger so mit ihm gehalten.' — 'Mein lieber junger Mann,' sagte zurechtweisend jener Herr, 'Sie müssen sich nicht beklagen, denn Sie sind weder ein Goethe noch ein Händel, und es ist auch nicht anzunehmen, daß sie es werden, denn solche Geister werden nicht wieder geboren.' Beethoven biß die Zähne zusammen, warf dem Herrn einen geringschätzenden Blick zu und sprach kein Wort mehr mit ihm, äußerte sich auch später ziem-

[1]) Verfasser der biographischen Notizen über Haydn.

lich heftig über die Unverschämtheit jenes Mannes. Fürst Lobkowitz suchte Beethoven friedlichere Gesinnungen einzuflößen und sprach freundlich, als einmal die Rede auf jenen Herrn kam: „Lieber Beethoven, der Herr hat Sie ja nicht beleidigen wollen. Es ist ja hergebracht, daß die meisten Menschen nicht glauben wollen, daß einer ihrer jüngeren Zeitgenossen so viel in der Kunst leisten werde als die Alten oder Verstorbenen, welche ihren Ruf bereits haben.' — 'Leider wahr, Durchlaucht' versetzte Beethoven, 'aber mit Menschen, welche an mich nicht glauben wollen, mag und kann ich nicht umgehen.'"

Unzweifelhaft gehörte der großsprecherische Unbekannte zu jener Sorte von Kunstliebhabern, die in ihrer Dünkelhaftigkeit, Alles besser zu verstehen als die Fachleute, mit hochfahrender Protektormiene auf junge aufstrebende Talente herabzusehen pflegen. Es war sehr anmaßend von ihm, Beethoven in dieser Weise abzufertigen, da in dessen Äußerung nichts lag, was ihn persönlich irgendwie hätte provoziren können, und er überdies nicht wissen konnte, was aus Beethoven noch werden würde, obwohl Mozart es längst vorausgesagt hatte. Sollte jener „Kunstkenner" es erlebt haben, zu welcher absolut dominirenden Herrschaft sich Beethoven binnen weniger Jahre nach dieser Begegnung im Reiche der Tonkunst emporschwang, so dürfte wohl über ihn, wie man zu seiner Ehre annehmen möchte, nachträglich einige Beschämung in Betreff seines unfreundlichen Verhaltens gegen denselben gekommen sein.

Beethoven war nicht nur unpraktisch, sondern auch wenig gewandt und behende in seinen Körper- und Handbewegungen. Ries erzählt darüber:

„Beethoven war in seinem Benehmen sehr linkisch und unbeholfen; seinen ungeschickten Bewegungen fehlte alle Anmuth. Er nahm selten etwas in die Hand, das nicht fiel oder zerbrach. So warf er mehrmals sein Tintenfaß in das neben dem Schreibpult stehende Clavier. Kein Möbel war bei ihm sicher, am wenigsten ein kostbares; Alles wurde umgeworfen, beschmutzt und zerstört. Wie er es so weit brachte, sich selbst rasiren zu können, bleibt schwer zu begreifen, wenn man auch die häufigen Schnitte auf seinen Wangen dabei nicht in Betracht zog. — Nach dem Takte tanzen konnte er nie lernen."[1])

Als Beethoven sich im Herbst des Jahres 1812 bei seinem Bruder Johann in Linz aufhielt, passirte etwas, was einen Beleg zur vor-

---

[1]) Letzteres hat man übrigens mehrfach auch bei anderen Musikern bemerkt. Ein bekannter trefflicher, sonst nichts weniger als ungeschickter Komponist der Gegenwart pflegte von sich zu sagen „er tanze wie eine Kommode".

stehenden Mittheilung giebt. Franz Glöggl, ein geborner Linzer, erzählt als Augenzeuge darüber:[1])

„Unter den Cavalieren, welche in Linz waren, war vorzüglich Herr Graf v. Dönhoff, ein großer Verehrer Beethoven's, welcher während seiner Anwesenheit Beethoven zu Ehren einige Soiréen gab. Bei einer war ich zugegen. Es wurde mehreres musicirt und Lieder von Beethoven gesungen, und er selbst wurde gebeten auf dem Pianoforte zu fantasiren, welches er durchaus nicht wollte. Es war schon im Nebenzimmer eine lange Tafel zum Speisen hergerichtet, und es ging endlich zu Tisch. Ich war ein junger Bursch, und mich interessirte Beethoven so, daß ich in seiner Nähe blieb. Man suchte ihn und endlich ging man ohne ihn zur Tafel. Er war aber im Nebenzimmer und fing nun an zu fantasiren; alles verhielt sich still und hörte ihm zu. Ich blieb bei ihm neben dem Piano stehen. Er fantasirte beiläufig eine Stunde, wo nach und nach alles aufstand und sich herum versammelte. Nun fiel ihm erst ein, daß man ihn schon lange zum Speisen gerufen — er eilte vom Sessel in's Nebenzimmer. An der Thür stand ein Tisch mit Porzellangeschirr — er stieß aber an den Tisch so an, daß das Porzellan auf der Erde lag. Graf Dönhoff, ein reicher Cavalier, lachte dazu, und man setzte sich mit Beethoven neuerdings zu Tische. Von Musikmachen war keine Rede mehr, denn nach der Fantasie von Beethoven war die Hälfte der Saiten vom Piano abgehauen. Dieser Fantasie erinnere ich mich noch mit Vergnügen, daß ich so glücklich war ihn in seiner nächsten Nähe gehört zu haben."

Im Laufe des ersten Dezenniums unseres Jahrhunderts war Beethoven nicht nur bereits in den vornehmsten musikalischen Kreisen Wien's, sondern überhaupt in der musikalischen Welt zu außerordentlichem Ansehn gelangt. Czerny bemerkt mit Bezug auf die Wiener Verhältnisse:

„Man hat mehrmal im Auslande gesagt, daß Beethoven in Wien mißachtet und unterdrückt worden sei. Das Wahre ist, daß er schon als Jüngling von unsrer hohen Aristokratie alle mögliche Unterstützung und eine Pflege und Achtung genoß, wie nur je einem jungen Künstler zu Theil geworden. — Auch später, als er durch seine Hypochondrie sich viele entfremdete, wurde seinen oft sehr auffallenden Eigenheiten nie etwas in den Weg gelegt; daher seine Vorliebe für Wien, und man darf bezweifeln, ob er in irgend einem andern Lande so unangefochten geblieben wäre. Daß er als Künstler auch mit Cabalen zu kämpfen hatte, ist richtig, aber das Publikum war unschuldig daran."

Beethoven's Kompositionen wurden, wenn auch nicht allseitig verstanden oder richtig gewürdigt, so doch als ungemein originelle und hoch-

[1]) Thayer III, 216.

bedeutende Geisteserzeugnisse vielfach angestaunt und begehrt. Niemand konnte der Wucht dieses Genius gegenüber indifferent bleiben, gleichviel ob zustimmend oder ablehnend. In wie weite Kreise sein Name als Tonmeister schon gedrungen war, beweist u. A. die Berufung, welche zu Ende des Sommers oder zu Anfang des Herbstes 1808 von Kassel aus an ihn erging. Dort trieb seit dem 10. Dezember 1807 Jerome Bonaparte sein Wesen, — jener Schattenkönig, dessen stehende Parole lautete: „Immer lustik." Es ist nicht anzunehmen, daß es diesem bei seinem ausschweifenden, vergnügungssüchtigen und ernsten Dingen wenig geneigten Charakter darum zu thun war, die schon vorhandenen Symphonien, Ouvertüren und Quartetten Beethoven's unter dessen persönlicher Leitung kennen zu lernen, sondern daß es nur galt, in dem Meister eine berühmte künstlerische Persönlichkeit an seinen Hof zu ziehen. Einige Wahrscheinlichkeit dürfte es haben, daß eine kunstsinnige Persönlichkeit aus der Umgebung Jerome's den Anstoß dazu gab. Vielleicht war es dessen oberster Kammerherr, der Graf Truchseß-Waldburg, durch welchen Beethoven auch den Antrag erhielt, als erster Hofkapellmeister nach Kassel zu kommen. Spätestens geschah dies im Oktober 1808, denn am 1. November desselben Jahres schrieb Beethoven an seinen Gönner, den Grafen Franz v. Oppersdorf: „auch bin ich als Capellmeister zum König von Westphalen berufen, und es könnte wohl seyn, daß ich diesem Ruf folge —." Beethoven war also gar nicht so ganz abgeneigt, Wien mit Kassel zu vertauschen. Ja, es trat ein Zwischenfall ein, der es ihm wünschenswerth erscheinen ließ, vollen Ernst damit zu machen. Wir wissen bereits, daß Beethoven am 22. Dezember 1808 ein Konzert gab, in welchem sich die fatale Unterbrechung beim Vortrag der Chorphantasie op. 80 ereignete. Beethoven war nicht gut auf dieses Konzert zu sprechen, da er glaubte, daß dabei, namentlich von Salieri's Seite, gegen ihn Ränke geschmiedet worden.[1]) Kurz und gut — es hatte ihn so verstimmt, daß er den 7. Januar 1809 an Härtel nach Leipzig meldete:[2])

---

[1]) Vergl. Bd. I, S. 317 und Bd. II, S. 19 d. Bl.

[2]) Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von La Mara.

„Endlich bin ich denn von Ränken und Cabalen und Niederträchtigkeiten aller Art gezwungen, das noch einzige Deutsche Vaterland zu verlassen. Auf einen Antrag Seiner königlichen Majestät von Westphalen gehe ich als Capellmeister mit einem jährlichen Gehalt von 600 Dukaten in Gold dahin ab. — Ich habe eben heute meine Zusicherung, daß ich komme, auf der Post abgeschickt, und erwarte nur noch mein Dekret, um hernach meine Anstalten zur Reise, welche über Leipzig gehen soll, zu treffen. Deswegen damit die Reise desto brillanter für mich sey, bitte ich sie, wenn's eben nicht gar zu nachtheilig für sie ist, noch nichts bis Ostern von allen meinen Sachen bekannt zu machen ..... Eine sehr große Gefälligkeit werden sie mir erzeigen, und ich bitte sie innigst darum, daß sie alle Sachen, die sie von mir haben, nicht eher als bis Ostern herausgeben, indem ich an Fasten sicher bei ihnen eintreffe; auch lassen sie bis dahin keine von den neuen Sinfonien (4., 5 u. 6te) öffentlich hören — denn komme ich nach Leipzig, so soll's ein wahres Fest seyn, mit der Leipziger mir bekannten Bravheit und gutem Willen der Musiker diese aufzuführen."

Auf der Rückseite des Kouverts dieses Briefes fügte Beethoven noch Folgendes hinzu:

„Einige Winke könnte man immer in der Musikalischen Zeitung von meinem Weggehen von hier geben — und einige Stiche, indem man nie etwas rechtes hier hat für mich thun wollen."

Aus den letzten Worten darf geschlossen werden, daß Beethoven auf eine feste Anstellung in Wien gehofft hatte, und daß er es vermuthlich auch an Bemühungen dazu unter der Hand nicht hatte fehlen lassen. Nun erging ganz unerwartet der Ruf von Kassel an ihn, und nachdem ein paar Monate verflossen waren, ohne daß man ernstliche Anstalten gemacht hatte, ihn in Wien festzuhalten, beschloß er, jenem Ruf Folge zu geben, denn es mußte drückend für ihn sein, zu sehen, wie andere Musiker Wien's, die gegen ihn sowohl in der Komposition als auch im Klavierspiel weit zurückstanden, sich in wohlsituirter amtlicher Stellung befanden. Dann aber mochte er auch den sehr erklärlichen Wunsch nach Erlangung einer festen Position hegen, um zu einer von ihm ersehnten Verbindung mit seiner „unsterblichen Geliebten" zu gelangen, worüber im nächsten Abschnitt Näheres mitzutheilen sein wird.

Kaum war Beethoven's Absicht, Wien zu verlassen, bekannt geworden, so geschah alles Mögliche, um seinen Fortgang zu verhindern. Seinem jungen Freunde Louis Schlösser, der ihn viele Jahre später

gesprächsweise daran erinnerte, „wie man einmal gefürchtet hätte, er möchte seinen Aufenthalt für die Zukunft in England nehmen, sein Vaterland, Freunde und Bewunderer verlassen, und welche Trauer die Nachricht dieser projektirten Übersiedelung in ganz Deutschland hervorgerufen habe," erzählte Beethoven darauf bezüglich:

„In früheren Jahren faßte ich allerdings den Entschluß, Wien zu verlassen; Ursachen, die außer meinem Berufe lagen, bestimmten mich dazu, dann waren mir auch Anerbietungen aus dem Auslande, namentlich aus England [1]) und von Cassel zugegangen, die mir ein weit höheres Einkommen sicherten und bei meinen Verhältnissen schwer in's Gewicht fielen. Mein kaiserlicher Gönner und Schüler, Erzherzog Rudolph, gerieth in die größte Bestürzung, als er meinen Entschluß vernahm: 'Nein, Nein,' rief er, 'das darf nimmermehr geschehen! Nie dürfen Sie die Stätte verlassen, die ein Mozart und ein Haydn vor Ihnen heiligte, wo finden Sie auch in der Welt ein zweites Wien? Ich werde mit meinem Bruder, dem Kaiser Franz, ich werde mit Esterhazy, Lichtenstein, Palfy, Lobkowitz, Caroli, mit allen Fürsten sprechen, daß man Ihnen einen festen angemessenen Gehalt garantirt, der Sie aller Sorge für Ihre Existenz überhebt.'"

Aus dieser Mittheilung erfahren wir, was man früher nicht mit voller Bestimmtheit wußte, daß Erzherzog Rudolph es war, der die Initiative ergriff, um Beethoven bleibend an Wien zu fesseln. Der kaiserliche Prinz hatte allerdings ein besonderes Interesse daran, seinen Lehrmeister nicht fortziehen zu lassen. Nichtsdestoweniger ist es ein schönes Ruhmeszeugniß für ihn, die Entfernung Beethoven's von Wien verhütet zu haben. Wer kann auch wissen, wie es ihm in Kassel ergangen wäre, zumal, nachdem das schemenhafte Königthum Jerome's wenige Jahre später durch die politischen Ereignisse wieder beseitigt wurde. Jedenfalls bot ihm Wien, mit dessen Verhältnissen er bereits fest verwachsen war, andere, bessere Garantien, als die durch fremdländische Usurpation gewaltsam aufgerichtete Filial-Residenz des französischen Machthabers jener Tage.

Beethoven wurde demnächst veranlaßt, sich darüber zu äußern, welche Bedingungen er für sein dauerndes Verbleiben in Wien stelle. Er machte einen darauf bezüglichen Entwurf, den er in Berathung

---

[1]) Die Beziehung auf England beruht auf einem Gedächtnißfehler Beethoven's. Seine Verhandlungen mit England gehören in eine spätere Zeit.

mit befreundeten Persönlichkeiten in einer Nachschrift zum Theil noch näher präzisirte.[1]) Danach legte er speziellen Werth darauf, „das ganze (Schriftstück) immer auf die „wahre" ihm „angemessene Ausübung" seiner „Kunst sich beziehen zu lassen." Bezeichnend für die Wünsche, auf deren Verwirklichung er damals Werth legte, ist das ausdrückliche Verlangen nach dem Titel eines kaiserl. Kapellmeisters. Durch diesen hoffte er weiterhin in wirkliche Dienste des Wiener Hofes treten zu können — oder in „Adjunction", wenn es der Mühe werth sei. Die Idee einer Anstellung beschäftigte ihn schon früher, denn d. 22. September 1803 schrieb er an Hofmeister:

„Alles um mich ist angestellt und weiß sicher, wovon es lebt, aber du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum cum ego an den Kaiserlichen Hof?"

Was Beethoven als Entschädigung für den von ihm abzulehnenden Kasseler Antrag beanspruchte, ist Folgendes:

1) Beethoven müßte von einem großen Herrn die Versicherung eines lebenslänglichen Gehaltes erhalten, und wenn auch mehrere hohe Personen zur Summe dieses Geldes beitrügen. Dieser Gehalt könnte bei der jetzigen Theuerung nicht unter 4000 Fl. jährlich betragen. Beethoven wünschte, daß sich die Geber dieses Gehaltes sodann als die Miturheber seiner neueren größern Werke betrachteten, weil sie ihn in den Stand setzen, sich denselben zu widmen, und daß er daher nicht zu anderen Verrichtungen verwendet werde.

2) Beethoven müßte immer die Freiheit behalten, Kunstreisen zu machen, weil er sich nur auf solchen sehr bekannt machen und einiges Vermögen erwerben kann.

3) Sein größtes Verlangen und sein heißester Wunsch wäre es, einst in wirkliche kaiserliche Dienste zu kommen und durch den in dieser Stellung zu erwartenden Gehalt einst in den Stand zu kommen, auf den obigen ganz oder zum Theil Verzicht leisten zu können, einstweilen würde schon der Titel eines kaiserlichen Kapellmeisters ihn sehr glücklich machen, könnte ihm dieser erwirkt werden, so wäre ihm der hiesige Aufenthalt noch viel werther. Sollte dieser Wunsch einst erfüllt werden, und sollte er von Seiner Majestät einen Gehalt erhalten; so wird Beethoven von den 4000 Fl. jährlich so viel zurücklassen, als der kaiserliche Gehalt betragen wird, und sollte dieser auch 4000 Fl. betragen, so würde er ganz auf die obigen 4000 Fl. Verzicht thun.

4) Da Beethoven seine neuen größeren Werke auch von Zeit zu Zeit einem größeren Publikum vorzutragen wünscht, so möchte er

[1]) Diese Schriftstücke sind vollständig von Thayer, III, 66 ff., mitgetheilt.

von der Hoftheater-Direkzion für sich und ihre Nachfolger die Versicherung haben, jährlich den Palmsonntag im Theater an der Wien zur Aufführung einer Akademie zu seinem Vortheil zu erhalten.

Dafür würde Beethoven sich verbinden, jährlich eine Armen-Akademie zu leiten und zu dirigiren, oder, wenn er dieses nicht thun könnte, zu einer solchen Akademie ein neues Werk von ihm zu liefern.

Der hauptsächlichste jener von Beethoven ausgesprochenen Wünsche, nämlich die im Minimalbetrage von 4000 Fl. beanspruchte Rente, wurde ohne Weiteres bewilligt, wie folgendes Dokument zeigt. Es lautet wörtlich:

„Die täglichen Beweise, welche Herr Ludwig van Beethoven von seinem außerordentlichen Talente und Genie als Tonkünstler und Compositeur gibt, erregen den Wunsch, daß er die größten Erwartungen übertreffe, wozu man durch die bisher gemachte Erfahrung berechtigt ist.

Da es aber erwiesen ist, daß nur ein so viel möglich sorgenfreier Mensch sich einem Fache allein widmen könne, und diese von allen übrigen Beschäftigungen ausschließende Verwendung allein im Stande sei, große, erhabene und die Kunst veredelnde Werke zu erzeugen; so haben Unterzeichnete den Entschluß gefaßt, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, daß die nothwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen, und sein kraftvolles Genie hemmen sollen.

Demnach verbinden sie sich, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden jährlich auszuzahlen, und zwar:

Se. kaiserl. Hoheit der Erzherzog Rudolph . .	Fl.	1500
Der Hochgeborne Fürst Lobkowitz	„	700
Der Hochgeborne Fürst Ferdinand Kinsky . .	„	1800
Zusammen	Fl.	4000

welche Herr Ludwig van Beethoven in halbjährigen Raten bei jedem dieser hohen Theilnehmer nach Maßgabe des Beitrages gegen Quittung[1]) erheben kann.

Auch sind Unterfertigte diesen Jahrgehalt zu erfolgen erböthig, bis Herr Ludwig van Beethoven zu einer Anstellung gelangt, die ihm ein Aequivalent für obbenannte Summe gibt.

Sollte diese Anstellung unterbleiben, und Herr Ludwig van Beethoven durch einen unglücklichen Zufall, oder Alter verhindert sein,

---

[1]) Jeder dieser Quittungen mußte die Bescheinigung des Pfarrers, in dessen Sprengel B. wohnte, beigefügt sein, daß er noch am Leben sei, worüber er gelegentlich seine Späße machte. War er im Sommer außerhalb Wien's, so beauftragte er den einen oder anderen seiner Bekannten mit der Besorgung dieser Angelegenheit. Auch Schindler kam dabei an die Reihe, dem er einmal durch folgende Zuschrift bemerklich machte, daß es an der Zeit sei, die Rate zu erheben: „Lebenszeugniß. Der Fisch lebt! Vidi Pfarrer Romualdus."

seine Kunst auszuüben, so bewilligen ihm die Herren Theilnehmer diesen Gehalt auf Lebenslänge.

Dafür aber verbürgt sich Herr Ludwig van Beethoven, seinen Aufenthalt in Wien, wo die hohen Fertiger dieser Urkunde sich befinden, oder einer anderen, in den Erbländern Sr. österreichisch-kaiserlichen Majestät liegenden Stadt zu bestimmen, und diesen Aufenthalt nur auf Fristen zu verlassen, welche Geschäfte oder der Kunst Vorschub leistende Ursachen veranlassen könnten, wovon aber die hohen Contribuenten verständigt, und worin sie einverstanden sein müssen.

So gegeben, Wien am 1. März 1809.

(Folgen die Unterschriften der drei Fürstlichen Personen.)

Beethoven erhielt vorstehenden Vertrag am 26. Februar 1809 „aus den Händen" des Erzherzogs Rudolph. Er durfte mit diesem Abkommen sehr zufrieden sein, und er war es auch, obschon ihm in Betreff des, vornehmlich wohl bezüglich seines damals in der Schwebe befindlichen Heirathsprojektes gewünschten Kapellmeistertitels keine Zusage gemacht wurde. Überhob ihn doch die bewilligte Leibrente von 4000 Gulden, für die er zu keiner positiven Gegenleistung verpflichtet war, mancher materiellen Sorgen. Freilich traten bald Verhältnisse ein, die ihm den Genuß dieser hochherzigen Stiftung einigermaßen verkümmerten. Vorab war es das zeitweilige Ausbleiben des Jahresbeitrages von 1800 Gulden, zu welchem sich Fürst Kinsky verpflichtet hatte. Der edle Spender dieser Summe, weit entfernt davon, sein Versprechen nicht einlösen zu wollen, wurde an der Erfüllung seiner Verbindlichkeit lediglich durch persönliche und materielle Opfer behindert, welche ihm die kriegerischen Ereignisse auferlegten, von denen Oesterreich im Jahr 1809 betroffen worden. Doch zeigte sich der Fürst bereit, das Versäumte nachzuholen, und so erhielt Beethoven Ende August 1811 von ihm in Teplitz die fällig gewesene Quote.

Tiefer eingreifend für Beethoven's ökonomische Verhältnisse war die von der österreichischen Regierung am 22. Februar 1811 erlassene, und am 11. März desselben Jahres in Kraft gesetzte finanzielle Maßregel, wonach die Valuta mehr als die Hälfte an ihrer Geltung verloren. Die Beethoven zugesicherte Rente von 4000 Gulden wurde dadurch dem vollen Werth nach mit einem Schlage auf $1612^{9}/_{10}$ Gulden

reduzirt.[1]) Erzherzog Rudolph zeigte sich jedoch alsbald bereit, Beethoven für diesen Verlust schadlos zu halten, soweit es den von ihm zu leistenden Antheil betraf, und ließ ihm darüber eine „schriftliche Versicherung ausstellen", welche ihm am 18. Februar 1812 behändigt wurde. Ebenso erklärte sich Fürst Lobkowitz dafür, „seinen Antheil von Fl. 700", wie in einem Brief Beethovens vom 30. Dezbr. 1812 an die Fürstin Kinsky zu lesen ist, voll zahlen zu wollen. Mit dem Fürsten Kinsky war die Regelung dieser Angelegenheit insofern erschwert, als derselbe sich „dazumahl in Prag" aufhielt. Auf Beethoven's Veranlassung trug ihm aber Varnhagen v. Ense (Offizier des damals in Prag garnisonirenden Regimentes Vogelsang), mit dem der Meister, wie wir bereits wissen, im Sommer 1811 zu Teplitz freundschaftliche Beziehungen angeknüpft hatte, im Mai des folgenden Jahres (1812) die Bitte vor, dieselbe Verbindlichkeit einzugehen, wie es vom Erzherzog und vom Fürsten Lobkowitz zugesagt worden. Fürst Kinsky erklärte sich sofort dazu bereit, und zwar nicht nur dem Fürsprecher, sondern auch Beethoven gegenüber, als dieser einige Zeit darauf gelegentlich seiner zweiten Teplitzer Badereise denselben aufsuchte, von dem er zugleich abschlagsweise 60 Dukaten empfing.

Somit schien denn also für Beethoven wieder Alles in bester Ordnung zu sein. Allein durch eine Verkettung von unglücklichen Umständen wurden die Versprechungen der Fürsten Lobkowitz und Kinsky bald wieder ernstlich in Frage gestellt. Der erstere war vor der Hand nicht im Stande, sein gegebenes Wort einzulösen, weil die Zerrüttung seiner Vermögensumstände ihn der freien Disposition über seine Einkünfte beraubt hatte, so daß an Beethoven vom September 1811 ab keine Zahlung mehr erfolgt war, denn das Kuratorium der Lobkowitz'schen Masse sah sich nicht in der Lage, aus eigener Machtvollkommenheit etwas Entscheidendes zu thun.

Anders, und womöglich noch unvortheilhafter lag die Sache mit dem Fürsten Kinsky. Derselbe hatte in den ersten Tagen des November 1812, mithin wenige Monate nach seiner Begegnung mit Beethoven

---

[1]) Nach Thayer's Berechnung.

in Prag, das Unglück, durch einen Sturz mit dem Pferde das Leben zu verlieren. Da er aber vergessen hatte, seinem Rentamt rechtzeitig den Befehl zukommen zu lassen, bei der Gehaltsauszahlung an Beethoven die Differenz auszugleichen, welche durch das Finanzpatent vom 20. Febr. 1811 herbeigeführt worden war, so weigerte sich die Vormundschaftsbehörde der Kinsky'schen Erben, jene von Beethoven beanspruchte volle Gehaltsquote zu bewilligen. Wie empfindlich er durch diese zwiefachen Zahlungsstockungen berührt wurde, zeigt folgende briefliche Äußerung vom Januar 1813 gegen den Erzherzog Rudolph: „weder Wort, weder Ehre, weder Schrift scheint jemanden binden zu müssen." Die Verdrießlichkeit war bei ihm so hoch gestiegen, daß er allerlei Pläne für die nächste Zukunft machte, weil er vermeinte, nicht länger in Wien bleiben zu können. Schon am 19. Februar 1812 schrieb er an Zmeskall:

> „lange wird's nicht mehr währen, daß ich die schimpfliche Art hier zu leben weiter fortsetze. Die Kunst die verfolgte findet überall eine Freistatt, erfand doch Dädalus eingeschlossen im Labirinthe die Flügel, die ihn oben hinaus in die Luft emporhoben, und auch ich werde sie finden, die Flügel —."

In demselben Jahre sagt er seinem Freunde Brunswick:

> „O unseliges Dekret, verführerisch wie eine Sirene, wofür ich mir hätte die Ohren mit Wachs verstopfen lassen sollen, und mich festbinden, um nicht zu unterschreiben wie Ulysses — Wälzen sich die Wogen des Krieges näher hierher, so komme ich nach Ungarn; vielleicht auch so, habe ich doch für nichts als mein elendes Individuum zu sorgen, so werde ich mich wohl durchschlagen — fort, edlere, höhere Pläne! Unendlich unser Streben, endlich macht die Gemeinheit Alles!"

und an Varenna wendet er sich den 5. April 1813 mit diesen Worten:

> „schreiben Sie mir, ob ich vielleicht, wenn ich selbst nach Gratz kommen würde, eine Akademie geben könnte, denn leider wird Wien nicht mehr mein Aufenthalt bleiben können."

Deutlicher noch spricht er sich in einem zweiten an denselben Freund gerichteten Brief vom 27. Mai 1813 aus, indem er sagt:

> „nicht wissen kann ich, ob ich nicht bald als Landesflüchtiger von hier fort muß, danken Sie es den vortrefflichen Fürsten, die mich in dieses Unvermögen versetzt, nicht wie gewöhnlich für alles Gute und Nützliche wirken zu können."

Das waren Stoßseufzer, wie Beethoven sie verlauten ließ, wenn

er sich in ungemüthlichem Zustande befand. Er mußte sich Alles vom Herzen reden.

Inzwischen ließ er nichts unversucht, um den ihm drohenden Verlusten zu entgehen. Er wandte sich brieflich an die verwittwete Fürstin Kinsky, und richtete die dringliche Bitte an sie, die Versprechungen ihres Gatten anzuerkennen. Die edle Frau zeigte sich auch geneigt dazu, konnte aber natürlich ohne Zustimmung der Vormundschaftsbehörde — es waren unmündige Kinder da — nichts thun. Beethoven scheint dies auch eingesehen zu haben, denn unterm 4. Juli 1813 schreibt er wieder an Varenna, und sagt ihm: „Dieses muß nun in Prag bei der Landrechte ausgefochten werden." Dagegen bemächtigte sich seiner gegen den Fürsten Lobkowitz eine gewisse Erbitterung.

„Verzeihen Sie meine so späte Antwort, schreibt er in demselben Briefe an Varenna, die Ursache ist noch immer dieselbe, meine hiesigen Verdrießlichkeiten, Verfechtungen meiner Rechte, und alles das geht sehr langsam, hab' ich es doch mit einem Fürstlichen Lumpenkerl Fürst Lobkowitz zu thun;" —

Das letzte Zitat zeigt uns wiederum, wie schroff sich Beethoven ausdrücken konnte, wenn er sich beeinträchtigt oder vernachlässigt glaubte. Indessen darf man derartige Augenblickseruptionen des Zornes weder auf die Goldwage legen, noch zum Nachtheil derjenigen auffassen, gegen die sie gerichtet wurden, besonders aber nicht in einem Falle, wie dieser es war. Hätte Beethoven wirklich eine so schlimme Meinung vom Fürsten Lobkowitz gehabt, wie es hier scheint, so würde er ihm gewiß nicht nachträglich im Jahr 1816 noch sein op. 98 — es ist der Liederkreis an die ferne Geliebte — zu seinem Geburtstag gewidmet haben, zu welchem er außerdem auch eine kleine Kantate auf die Worte komponirte:

„Es lebe unser theurer Fürst
Er lebe, Er lebe
Edel handeln, ja edel handeln sei sein schönster Beruf,
Dann wird ihm nicht entgehen der schönste Lohn."

— eine Aufmerksamkeit, deren der Fürst sich nicht mehr erfreuen konnte, da er kurz vorher starb.

Beethoven spricht in der Zuschrift vom 4. Juli 1813 an Varenna

von seinen Rechten auf die ihm damals nicht zu Theil gewordene Leibrente Seitens des Fürsten Lobkowitz, und er durfte das thun. Denn die ihm verbriefte Zuwendung der drei fürstlichen Personen war kein Gnadengeschenk, sondern eine unter gewissen, nicht in Frage gekommenen Vorbehalten freiwillig übernommene, rechtskräftig bindende Entschädigung für das von Beethoven preisgegebene Kasseler Engagement. Auch kann es nicht zweifelhaft sein, daß man, wenn auch vielleicht nicht juristisch, so doch moralisch verpflichtet war, Beethoven für den Verlust zu entschädigen, welcher ihm aus dem Finanzpatent erwuchs. Fürst Lobkowitz nun vermochte, wie schon bemerkt, im Augenblick aus eigener Initiative für Beethoven nichts zu thun, da sein Vermögen unter ein Kuratorium gestellt war. Doch aber stand es bei ihm, auf die Verwaltungsbehörde zu Gunsten des Meisters einzuwirken, und dies scheint er zu einem gewissen Zeitpunkt nicht, oder doch nicht in dem erwünschten Maße gethan zu haben, sei es nun, daß er es aus Mißvergnügen über den ungünstigen Stand seiner Verhältnisse, oder aus Verdruß über Beethoven's animose Äußerungen unterließ, die ihm wahrscheinlich zugetragen wurden. Denn Beethoven fühlte sich veranlaßt, den Erzherzog Rudolph zu bitten, beim Fürsten Lobkowitz seinen Einfluß geltend zu machen.

„Es wird alles gut gehen, der Erzherzog wird diesen Fürst Fitzly Putzly[1]) gehörig bey den Ohren nehmen,"

schreibt er am 23. April 1813 an Zmeskall, und ferner:

„übrigens müssen Sie sich von der Verwendung des Erzherzogs nichts merken lassen, denn erst Sonntags kommt der Fürst Fitzly Putzly zum Erzherzog. Merkte dieser böse Schuldner etwas voraus, so würde er suchen auszuweichen —" Ein paar Wochen später (am 10. Mai) sagt er dem Freunde: „Ich bitte Sie, lieber Z., von dem was ich Ihnen wegen Fürst L. gesagt gar nichts laut werden zu lassen, da die Sache [nämlich die Unterredung des Erzherzogs mit Lobkowitz] nun wirklich für sich geht, und es auch ohne diesen Schritt hierin nie zur völligen Gewißheit kommen würde."

Es ist nicht daran zu zweifeln, daß die Intervention des Erzherzogs von Wirkung war. Dennoch währte es noch längere Zeit, ehe diese Angelegenheit zum Abschluß kam. Indessen dachte Beethoven

[1]) Der Spitzname, welchen B. gebrauchte, wenn er auf den Fürsten Lobkowitz nicht gut zu sprechen war.

allgemach etwas ruhiger darüber. An den Erzherzog schrieb er mit humoristisch resignirter Gelassenheit:

„Was Fürst Lobkowitz anbelangt, so pausirt er noch immer gegen mich, und ich fürchte, er wird nie richtig mehr eintreffen — und in Prag (du lieber Himmel was die Geschichte von Fürst Kinsky anbelangt) kennen sie noch kaum den Figuralgesang; denn sie singen in ganz langen langsamen Choralnoten, worunter es welche von sechzehn Takten giebt. — Da sich alle diese Dissonanzen scheinen sehr langsam auflösen zu wollen, so ist's am besten, solche hervorzubringen, die man selbst auflösen kann — und das Übrige dem unvermeidlichen Schicksal anheim zu stellen."

Fürst Lobkowitz erwies sich aber schließlich als ein Mann von chevaleresker Gesinnung. War er damals auch über Beethoven verstimmt, so ließ er dessen künstlerischer Bedeutung doch volle Gerechtigkeit zu Theil werden. Aus Prag schrieb er den 29. Dezember 1814 an den Erzherzog Rudolph:

„Obgleich ich mit dem Betragen des Beethoven gegen mich nichts weniger als Ursache habe, zufrieden zu sein, so freut es mich doch als leidenschaftlicher Musikfreund, daß man seine gewiß großen Werke nun wirklich zu würdigen anfängt. Ich habe hier den Fidelio gehört, und war, das Buch abgerechnet, von der Musik, mit Ausnahme der beiden Finale, die mir nicht gefallen, außerordentlich zufrieden. Ich finde sie von großem Effekt und des Mannes würdig, der sie geschrieben hat."

Im Frühjahr war die Lobkowitz'sche Angelegenheit so weit geregelt, daß Beethoven die vom Fürsten gezeichnete Summe (700 Gulden) „voll in Einlösungsscheinen" zuerkannt wurde. Außerdem erhielt er die seit dem 1. September 1811 rückständig gebliebenen Jahresbeträge mit 2508 Gulden vergütet. Kurz vorher wurde auch von dem Prager „Landrecht" eine Entscheidung in der Kinsky'schen Sache zu Gunsten Beethoven's getroffen, nachdem sich Erzherzog Rudolph gleichfalls für dieselbe mit Erfolg verwendet, und der dortige, Beethoven befreundete Rechtsanwalt Kanka[1]) als Kinsky'scher Verlassenschaftskurator einen Vergleich zwischen den verhandelnden Parteien zu Stande gebracht hatte, wonach der Meister anstatt der ursprünglich ihm vom verstorbenen Fürsten zugesicherten 1800 Gulden die jährliche Summe von 1200 Gulden Wiener Währung nebst den Nachtragszahlungen für die in-

[1]) S. denselben Bd. I, S. 92.

zwischen verflossene Zeit im Betrage von 2479 Gulden erhielt. Insgesammt betrug die Rente nunmehr 3400 fl. in Einlösungsscheinen, eine Summe, die so viel ausmacht wie 2856 Mark.[1]) Beethoven hatte also im Hinblick auf die ursprünglich von den drei fürstlichen Personen stipulirten 4000 Gulden einen Fehlbetrag von 600 Gulden zu verzeichnen. Er durfte zufrieden sein, unter den obwaltenden Umständen nicht eine noch größere Einbuße erlitten zu haben.

Es war hohe Zeit, daß dieses fatale Intermezzo endlich zum Abschluß kam, denn Beethoven gerieth infolge der Zahlungsstockungen aus der Kinsky'schen und Lobkowitz'schen Masse während der Jahre 1812—13 in pekuniäre Verlegenheiten. Einerseits mochte er im Bewußtsein reichlicherer Einnahmen noch weniger haushälterisch mit dem Gelde umgegangen sein als früher, und andererseits hatte er seinen „unglücklichen kranken Bruder (Karl) sammt seiner Familie" längere Zeit hindurch unterstützen müssen. Als nun die Antheile der beiden Fürsten ausblieben, traten Bedrängnisse ein, welche ihn trotz einzelner namhafter Honorare für Kompositionen nöthigten, bei Brentano und Mälzel Anleihen zu machen. Bei ersterem wuchs seine Schuld nach und nach auf 2300 Gulden an, von letzterem ließ er sich 50 Dukaten vorstrecken. Mälzel erhielt sein Darlehn im Jahr 1814 zurück.

Um diese Zeit muß Varenna in einem seiner Briefe an Beethoven Anspielungen auf die Möglichkeit eines bedeutenden, dem Meister von einer ungenannten Persönlichkeit zugedachten Geschenkes für die Bewilligung seiner Kompositionen zu den Wohlthätigkeitskonzerten der Grazer Ursulinerinnen gemacht haben, denn Beethoven schreibt seinem Freunde Anfangs 1813:

„Was Sie von einer Belohnung eines Dritten für mich sagen, so glaube ich diesen wohl errathen zu können; wäre ich in meiner sonstigen Lage, nun ich würde geradezu sagen: 'Beethoven nimmt nie etwas wo es für das Beste der Menschheit gilt,' doch jetzt, ebenfalls durch meine große Wohlthätigkeit[2]) in einen Zustand versetzt, der mich zwar durch seine Ursache nicht beschämen kann, wie auch

---

[1]) Nach Thayer's Berechnung.

[2]) Beethoven meinte damit jedenfalls die Unterstützungen, welche er seinem Bruder Karl hatte zukommen lassen.

die anderen Umstände, welche daran Schuld sind, von Menschen ohne Ehre, ohne Wort herkommen, so sage ich ihnen gerade: ich würde von einem reichen Dritten so etwas nicht ausschlagen; von Forderungen ist aber hier die Rede nicht; sollte auch das alles mit einem Dritten nichts sein, so seyn Sie überzeugt, daß ich auch jetzt ohne die mindeste Belohnung eben so willfährig bin, meinen Freundinnen, den ehrwürdigen Frauen etwas gutes erzeigen zu können, als voriges Jahr, und als ich es allezeit sein werde für die leidende Menschheit überhaupt, so lange ich lebe."

Dieser im vorstehenden Briefauszug erwähnte „reiche Dritte" war der Exkönig von Holland Louis Bonaparte, welcher sich nach seiner Depossedirung zunächst in Graz aufhielt. Am 5. April 1813 sagt Beethoven seinem Freunde Varenna:

„ich glaubte, vielleicht die dritte Person, deren Sie erwähnten, sei der ehemalige König von Holland und — nun ja von diesem, der vielleicht von den Holländern auf weniger rechtmäßige Art genommen, hätte ich kein Bedenken getragen, in meiner jetzigen Lage etwas zu nehmen; nun aber verbitte ich mir freundschaftlich, nichts mehr davon zu erwähnen."

So war denn auch diese Angelegenheit erledigt. Beethoven begnügte sich mit dem Bewußtsein, durch unentgeltliche Hingabe seiner Kompositionen nach Graz zu Wohlthätigkeitskonzerten Gutes gethan zu haben, bis für ihn wieder bessere Tage erschienen. Diese begannen mit dem Jahr 1814. Gleich zu Anfang desselben (2. Januar) veranstaltete er im großen Redoutensaale ein eigenes sehr zahlreich besuchtes Konzert, dessen Programm die schon im vorhergehenden Jahr aufgeführte Schlachtmusik zu „Wellington's Sieg", sowie Marsch und Chor nebst der Baßarie aus den „Ruinen von Athen" enthielt. Der pekuniäre Erfolg dieser „Akademie" war ein bedeutender. Noch größer aber scheint derjenige eines zweiten, von Beethoven am 27. Februar desselben Jahres zu seinem Vortheil veranstalteten Konzertes in demselben Lokal gewesen zu sein. Schindler schätzte das anwesende Publikum auf 5000 Zuhörer, und wenn diese Zahl auch wohl etwas zu hoch gegriffen war, so ist es doch sicher, daß sich ein Auditorium von einigen tausend Personen dazu eingefunden hatte. Außer einer abermaligen Wiederholung von „Wellington's Sieg" wurde die 7. und 8. Symphonie sowie das Terzett „Tremate Empi, tremate" darin zu Gehör gebracht. An seinen Freund Brunswick konnte er um diese Zeit schreiben: „So rette ich mich nach und

nach aus meinem Elend, denn von meinen Gehalten habe ich noch keinen Kreutzer erhalten" — er meinte damit die ausgebliebenen Rentenantheile der Fürsten Kinsky und Lobkowitz.

Auch eine ihm bewilligte Benefizvorstellung im Theater mit seinem „Fidelio" am 18. Juli 1814 brachte ihm eine gute Einnahme. Außerdem erhielt er vom Erzherzog Rudolph im Herbst ein „Geschenk" und entweder zu Ende dieses oder zu Anfang des nächsten Jahres ansehnliche Honorare vom russischen Kaiserpaar, nämlich 50 Dukaten für die der Kaiserin gewidmete Polonaise op. 89, und 100 Dukaten als nachträgliche Anerkennung für die dem Kaiser Alexander 1803 zugeeigneten Violinsonaten op. 30. Es geschah, als das russische Kaiserpaar nebst anderen Potentaten aus Anlaß des Fürstenkongresses in Wien anwesend war. Beethoven benutzte diese Gelegenheit zu einem Konzert, welches am 29. November (1814) im K. K. Redoutensaal stattfand. In demselben gelangten zur Aufführung: „Wellington's Sieg," die 7. Symphonie und die Kantate „Der glorreiche Augenblick". Gegenwärtig waren im Konzert „die beiden Kaiserinnen, der König von Preußen und andere höchste Herrschaften." Beethoven durfte sich eines guten pekuniären Erfolges erfreuen, denn „der große Saal war durchaus angefüllt". Eine Wiederholung dieses Konzertes am 2. Dezember ergab kein günstiges Resultat, da „beinahe die Hälfte der Plätze" leer war.[1]) Abgesehen hiervon hatte Beethoven mithin damals keine Ursache, über den Zustand seiner Kasse zu klagen, und dies um so weniger, als er vom Frühjahr 1815 ab auch wieder den bis dahin ihm theilweise vorenthaltenen Rentenantheil bezog, außerdem aber an Nachzahlungen aus der Kinsky'schen und Lobkowitz'schen Masse den Betrag von 4987 Gulden empfing. Dadurch wurde es ihm nach Schindler's Angabe möglich, bald darauf sieben Bankscheine à 1000 Gulden zu

---

[1]) Über die beiden Konzerte vom 29. Nov. und 2. Dez. 1814 findet sich in den „Wiener Friedensblättern" vom 24. Dez. desselben Jahres folgende Mittheilung: „Die Kosten seiner letzten beyden Akademien betrugen nach genauer und zuverlässiger Rechnung 5108 fl. W. W. Man kann, nach Abzug der zahlreichen Freibillets, leicht berechnen, was unter solchen Umständen für den Unternehmer übrig bleiben möge. Es hätte sich auf ein Minimum reduzirt, wenn das großmüthige Geschenk der russischen Kaiserin, von 200 Dukaten, nicht eingetreten wäre." (S. Nottebohm's Zweite Beethoveniana, S. 311.)

kaufen, welche er bis zu seinem Tode sorgfältigst aufbewahrte, um sie seinem Neffen zu vermachen.

Außer ansehnlichen Einnahmen trug der Wiener Fürstenkongreß Beethoven auch Ehren ein, denn da er bei den vom Erzherzog Rudolph und vom Grafen Rasoumowsky aus Anlaß der anwesenden allerhöchsten Herrschaften veranstalteten Festlichkeiten zugegen war, so konnte es nicht fehlen, daß er aller Augen auf sich lenkte.

„Von dem Fürsten Rasoumowsky[1]), so berichtet Schindler, ward er den anwesenden Monarchen vorgestellt, die ihm in den schmeichelhaftesten Ausdrücken ihre Achtung zu erkennen gegeben. Die Kaiserin von Rußland wünschte ihn besonders zu becomplimentiren. Die Vorstellung fand in den Gemächern des Erzherzogs Rudolph statt, in denen er auch noch von anderen hohen Personen begrüßt worden. Es scheint, als habe der Erzherzog den Triumph seines erhabenen Lehrers stets mitfeiern wollen, indem er die fremden Herrschaften zu Zusammenkünften mit Beethoven eingeladen hat. Nicht ohne Rührung gedachte der große Meister jener Tage in der kaiserlichen Burg und im Palaste des russischen Fürsten, und sagte einstmals mit einem gewissen Stolze, er habe sich von den hohen Häuptern die Cour machen lassen, und sich dabei stets vornehm benommen."

Trotz der finanziell befriedigenden Lage, in welcher sich Beethoven nunmehr aufs Neue befand, und trotz des Bewußtseins, sich als Künstler hochgeehrt und bewundert zu wissen, kam doch bald wieder eine Zeit tiefer Verstimmung über ihn, die ihren Grund in körperlicher Indisposition, sowie in mancherlei Verdrießlichkeiten hatte. Schrieb er doch auch am 11. Juni 1816 dem Erzherzog:

„Ich werde bald das Vergnügen haben, J. K. H. in Baden meine Aufwartung machen zu können. Mein Brustzustand hat es bis hieher trotz allen Anstrengungen meines Arztes, welcher mich nicht von hier lassen wollte, noch nicht zugelassen, jedoch geht es mir besser."

Kurz vorher empfing Beethoven den Besuch des, von seinem alten Freunde Amenda ihm empfohlenen, und schon Bd. I, S. 246 d. Bl. erwähnten Kurländers, Namens Bursy. Gegen diesen schüttete er sein Herz aus, und ließ dabei manches herbe Wort über seine Vereinsamung, so wie über die Wiener Verhältnisse fallen.

„Ich habe, so sagte er ihm, das Unglück, daß alle meine Freunde von mir fern sind und ich nun allein stehe in dem häßlichen Wien."

---

[1]) Graf Rasoumowsky wurde erst im Sommer 1815 gefürstet.

Dann äußerte er, die Kunst stehe „nicht mehr so hoch über das Gemeine", sei „nicht mehr so geachtet, und besonders nicht so geschätzt in Bezug auf die Belohnung." Auf die Frage Bursy's warum er denn in Wien bleibe, habe er geantwortet:

„Mich fesseln Verhältnisse hier, aber es geht hier lumpig und schmutzig zu. Es kann nicht ärger sein. Von oben herab bis unten ist alles Lump. Niemand kann man trauen. Was man nicht schwarz auf weiß hat, das thut und hält kein Mensch, und nicht einmal das Verabredete. Zudem hat man ja im Oesterreichischen nichts, da alles nichts, d. h. Papier ist."

Weiter sagte er:

„Die Musik ist hier sehr im Verfall. Der Kaiser thut nichts für die Kunst und das übrige Publikum nimmt mit Allem vorlieb."

Beethoven war also damals auch auf die Wiener, die er mit dem Spitznamen „Faijaken" (Phäaken) bedachte, schlecht zu sprechen, ohne eigentlich zu wissen, warum. Was aber den Kaiser Franz betraf, über den er sich schon gegen Simrock im Jahr zuvor sehr ungnädig geäußert hatte, so meinte er damit hauptsächlich „die Reduktion des Papiergeldes", aus der ihm Verluste entstanden.

Es ist behauptet worden, Beethoven sei durch die Ideen der französischen Revolution, welche in seinen Jünglingsjahren zum Ausbruch kam, sowie durch die Konstituirung der französischen Republik hinsichtlich seiner politischen Denkweise beeinflußt worden. Doch hat man diese Einwirkung jedenfalls überschätzt. Der Unabhängigkeitssinn, welchen er, gepaart mit stark ausgeprägtem Selbstbewußtsein und unbeugsamem Eigenwillen in sich trug, war ihm angeboren, der Drang, thun und lassen zu können, was ihm beliebte, ein ihm unveräußerliches Lebensbedürfniß, und die erwähnten Eigenschaften, welche schon frühzeitig bei ihm hervortraten, haben ihn sicherlich bei weitem mehr bestimmt als alle äußeren Einflüsse. Von der republikanischen Gleichmacherei war er jedenfalls weit entfernt. Erscheint es doch auch bezeichnend für Beethoven's Denkungsart, daß er, wenngleich erst in späten Jahren, gelegentlich eines Gespräches über Händel, den er in gewisser Beziehung über alle Tonmeister stellte, die Äußerung that:

„In einer Monarchie weiß man, wer der Erste ist."

Republikanisch Gesinnte pflegen bekanntlich das Wort „Monarchie" nicht

in den Mund zu nehmen, es sei denn, daß sie dagegen sprechen wollen. Daß Beethoven gegen Napoleon erbittert war, als derselbe sich zum Kaiser aufwarf, geschah offenbar nicht sowohl aus sympathetischer Begeisterung für die Republik, sondern aus Antipathie gegen den korsischen Usurpator. Es war die Kundgebung des Gefühlspolitikers, der für keine Staatsform besonders schwärmte, den aber jede Gewaltthat empörte.

Beethoven trug eine durchaus freimüthige Gesinnung in sich; wäre er aber wirklich Republikaner gewesen, wie man angenommen hat, so würde er es bei seiner grundehrlichen Natur keinesfalls vermocht haben, zu der hohen Aristokratie Österreichs, und namentlich zum Erzherzog Rudolph in so nahe und dauernde Beziehung zu treten, und eben so wenig hätte er sich dazu verstanden, zwei Könige von Preußen und den Kaiser von Rußland mit Dedikationen zu bedenken. Lediglich als Gefühlspolitiker zeigte er sich auch in seinen Äußerungen über den Kaiser Franz, insofern es seine Existenzfrage betraf. Er bedachte dabei nicht, daß die österreichischen Finanzkalamitäten eine Folge der Eroberungs- und Raubzüge Napoleon's waren, und daß dem Staatsoberhaupt keine Verantwortlichkeit dafür aufzubürden sei. Wäre er darüber im Klaren gewesen, so würde er schwerlich jene Äußerungen über den Kaiser Franz gethan haben. Da sie aber einmal gefallen waren, und ohne Zweifel durch seine Gegner an die richtige Adresse gebracht wurden, so darf es nicht Wunder nehmen, wenn ihm von Seiten des Wiener Hofes weder die gehoffte Anstellung, noch der lebhaft gewünschte Kapellmeistertitel zu Theil wurde.

In seiner Unterhaltung mit Bursy bemerkte Beethoven, daß ihn „Verhältnisse“ an Wien fesselten. Er berührte damit sein Vormundschaftsamt über den Sohn seines im November 1815 gestorbenen Bruders Karl. Dieses Amt wurde nach Übernahme desselben für ihn eine Quelle der größten Ärgernisse, da er sehr bald mit der Mutter des Knaben in ernste Differenzen gerieth. Schon am 28. Februar 1816 schreibt er mit Beziehung auf Salomon's Tod[1]) an Ries:

---

[1]) Joh. Peter Salomon, geb. 1745 in Bonn, starb zu London am 28. Nov. 1815 infolge eines Sturzes vom Pferde. Vergl. hierzu Bd. I, S. 29 und 67.

„Sie sind Testaments-Executor geworden, und ich zu gleicher Zeit Vormund des Kindes meines armen verstorbenen Bruders. Schwerlich werden Sie so viel Verdruß, als ich, bei diesem Tode gehabt haben."

Doch die Quälereien, welche aus jenem Verhältniß für ihn erwuchsen, waren es nicht allein, welche seine um diese Zeit ohnehin schon vorhandene Gereiztheit noch wesentlich vermehrten, sondern auch die Sorge um die Mittel zur Erziehung und Verpflegung seines Neffen. Zwar war dessen Mutter, die „Königin der Nacht", wie Beethoven sie um ihrer Ränkesucht willen nannte, verpflichtet, einen Theil der dafür erforderlichen Kosten zu tragen, aber Beethoven zog es vor, davon abzusehen. Er nahm die mütterliche Hilfe nicht weiter in Anspruch, sei es nun, daß er seinen Stolz darein setzte, für Alles einzustehen, oder daß er glaubte, den Knaben dadurch mehr an sich zu fesseln, und volle Disposition über ihn zu erlangen.

In seinem Brief vom 8. März 1816 an Ries berührt er den Kostenpunkt, indem er sagt:

„Mein Gehalt beträgt 3400 Florin in Papier, 1100 Hauszins bezahle ich, mein Bedienter mit seiner Frau 900 fl., rechnen Sie, was also noch bleibt. Dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu versorgen; bis jetzt ist er im Institute; dies kostet bis 1100 fl. und ist dabei doch schlecht, so daß ich eine ordentliche Haushaltung einrichten muß, um ihn zu mir zu nehmen. Wie viel man hier verdienen muß, um hier leben zu können; und doch nimmt's nie ein Ende, denn — denn — denn — Sie wissen es schon",

und d. 18. Mai schreibt er an Neate nach London:

„Von meinem jährlichen Gehalte von 3400 Gulden in Papier kann ich kaum auch nur drei Monate leben, und nun noch die hinzukommende Last, einen armen Waisenknaben zu erhalten — Sie begreifen, wie willkommen es für mich sein müßte, durch rechtliche Mittel meine Umstände zu verbessern."

Wenn nun Beethoven auch wohl in Betreff des, für sich und seinen Neffen zu beschaffenden Geldbedarfs übertrieben ängstlichen Vorstellungen Raum gab, so wurde er durch dieselben doch bei seinem Temperament sehr beunruhigt, und die daraus entstandenen selbstquälerischen Gedanken mußten es ihm höchst erwünscht erscheinen lassen, seine Einnahmen zu vermehren. Ein besonderes Augenmerk hatte

er dabei auf England gerichtet. Dort wußte er seinen ihm von Herzen ergebenen trefflichen Schüler Ferd. Ries, von dessen schwerwiegendem Einfluß auf die tonangebenden Londoner Musikkreise er Ersprießliches für sich erwarten durfte, und dies um so mehr, als er in denselben warme Verehrer hatte.

Beethoven's Beziehungen zu England begannen im Jahr 1803. Seit jener Zeit stand er mit Georg Thomson zu Edinburg in brieflichem Verkehr. Derselbe wandte sich an Beethoven mit der Bitte, ihm sechs Sonaten und außerdem Bearbeitungen schottischer Volksmelodien zu liefern. Auf letzteres ging er ein. Durch diese und andere derartige, numerisch umfängliche Arrangements mit Begleitung von Klavier, Violine und Violoncello erzielte Beethoven nennenswerthe Honorare. So z. B. beanspruchte und empfing er für die Bearbeitung von 43 wallisischen und irischen Melodien, welche ihm Thomson im Jahr 1809 zu dem erwähnten Zweck übersandte, 60 Pfd. Sterling. Inzwischen war er auch durch die Publikation jener Werke, welche Clementi 1807 von ihm käuflich erworben hatte, in London bekannter geworden, wodurch sich nach und nach weitere Anknüpfungspunkte ergaben. Nach Verlauf einiger Jahre wurde der Wunsch laut, Beethoven persönlich in London begrüßen zu können. Er zeigte sogleich große Geneigtheit, dorthin zu gehen. Seine Absicht, „in der ersten Hälfte des Monats Januar 1818 spätestens" nach London zu kommen, verwirklichte sich aber nicht. Unterm 5. März desselben Jahres benachrichtigte er Ries davon und sagte ihm zugleich, daß er hoffe, im „Spätjahre" seinen Reiseplan ausführen zu können, indem er hinzufügt:

> „Wenn es mir nur möglich, mache ich mich noch früher von hier weg, um meinem gänzlichen Ruin zu entgehen, und treffe alsdann im Winter spätestens in London ein. Ich weiß, daß Sie einem unglücklichen Freunde beistehen werden."

Aber auch diesmal wurde nichts aus der projektirten Reise. In einem Brief an Ries, datirt vom 30. April 1819, heißt es:

> „Für jetzt ist es unmöglich, nach London zu kommen, verstrickt in so mancherlei Umstände; aber Gott wird mir beistehen, künftigen Winter sicher nach London zu kommen, — — — — — — Thun

Sie für mich, was Sie können; denn ich bedarf es. Bestellungen von der philharmonischen Gesellschaft wären mir sehr willkommen gewesen."

Kurz vorher (19. April) sagt er dem Freunde:

„Wegen nach London zu kommen, werden wir uns noch schreiben. Es wäre gewiß die einzige Rettung für mich, aus dieser elenden drangvollen Lage zu kommen, wobei ich nie gesund, und nie das wirken kann, was in besseren Umständen möglich wäre," und am 25. Mai: „Ich war derweilen mit Sorgen behaftet, wie noch mein Leben nicht; und zwar durch zu übertriebene Wohlthaten gegen andere Menschen."

Wiederum vergingen Jahre, ohne daß Beethoven dazu gekommen wäre, seine englischen Reisepläne auszuführen. Und doch gab er dieselben nicht auf:

„Noch immer hege ich den Gedanken, doch noch nach London zu kommen, wenn es nur meine Gesundheit leidet,"

sagt er Ries in einem Brief vom 6. April 1822, und am 25. Februar 1823 schreibt er ihm wieder, daß er „künftiges Frühjahr" die Reise antreten wolle.

„Wäre ich nur in London, bemerkt er kurz vorher (20. Dez. 1822) in einem Brief an den Freund, was wollte ich für die philharmonische Gesellschaft Alles schreiben! Denn Beethoven kann schreiben, Gott sei Dank, sonst freilich nichts in der Welt. Gibt mir nur Gott meine Gesundheit wieder, welche sich wenigstens gebessert hat, so kann ich allen den Anträgen von allen Orten Europa's, ja sogar aus Nordmerika, Genüge leisten, und ich dürfte noch auf einen grünen Zweig kommen."

Diese Bemerkung bezog sich auf den ihm durch Ries gemachten Antrag, eine neue Symphonie für die Londoner philharmonische Gesellschaft zu komponiren.

Auf's Neue ladet Neate den Meister in einem Brief vom 20. Dezember 1824 nach London ein, indem er ihm mittheilt, daß die philharmonische Gesellschaft bereit sei, ihm 300 Guineen als Ersatz zu geben. Seine neue Symphonie (die neunte) werde am 17. Januar 1825 zum ersten Mal probirt, und er hoffe, daß Beethoven sie selbst im ersten Konzert der genannten Sozietät dirigiren werde.

„Ich denke in Wahrheit, so fährt Neate fort, daß Sie ein glücklicher Mann sein werden, wenn Sie dieses Land betreten, wo Sie Niemand anderes als nur Freunde finden . . . Ich sehe kein Hinderniß, daß Sie nicht so viel Geld mit nach Hause bringen sollten um für Ihr ganzes künftiges Leben angenehm und sorgenlos sein

zu können .. Sie werden sich hier im Kreise Vieler finden, die sich glücklich schätzen, ihre Hochachtung und Verehrung dem großen Beethoven bezeugen zu können, dessen Ruf größer als irgend einer noch vorher in diesem Lande war."

Beethoven war mit der ihm gemachten Offerte von 300 Guineen einverstanden, antwortete aber am 13. Januar (1825), daß er außer diesem Betrage noch 100 Guineen haben müsse, um die Reisekosten bestreiten zu können, da es nöthig sei, einen eigenen Wagen anzuschaffen und einen Gesellschafter — dieser sollte Schindler sein — mitzunehmen. Auf diese Bedingung ging man nicht ein, und so wurde aus der seit Jahren vielfach besprochenen Reise nichts.

Die vorstehend mitgetheilten Briefauszüge enthalten wiederholte Klagen Beethoven's. Seine materielle Lage hatte sich nicht verbessert. Was ihn schon vorher bedrängte, machte sich nun noch fühlbarer: die immer größere Entwerthung des Papiergeldes und die damit zusammenhängende Erschwerung der Existenz für sich und seinen Neffen, sowie die fortgesetzten Tribulationen und Ärgernisse, welche ihm durch das Vormundschaftsamt bereitet wurden. Auch die herbe Erfahrung, die meisten seiner alten, treubewährten Freunde und Gönner verloren zu haben, drückte ihn, und nicht minder das allmälig immer mehr wachsende Gehörleiden. Endlich wurde sein Unmuth durch häufiger und andauernder hervortretendes Übelbefinden verschärft. Zwar fühlte er sich zeitweilig wesentlich besser, allein es war nicht von langem Bestande. Tief verstimmt sprach er sich schon d. 19. April 1819 gegen Ries mit Bezug auf seine Sonate op. 106 aus:

„Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht,"

und von Mödling aus bemerkt er in einem Brief vom 15. Juni desselben Jahres an Vincenz Hauschka:[1])

„Was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen, Klüften und Thälern umher und schmiere manches um des Brotes und Geldes willen, denn auf diese Höhe habe ich's

---

[1]) Rechnungsrath der kaiserl. Familiengüterverwaltung und zeitweiliger Direktor bei der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde".

in diesem allgewaltigen ehemaligen Faijakenlande gebracht, daß, um einige Zeit für ein größeres Werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmieren um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bei einem großen Werke."

Dasselbe Thema wird zu Anfang 1823 in einer Zuschrift an Bihler[1]) berührt, in welcher es heißt:

„Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte sondern des Geldes wegen was ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, daß ich doch blos ums Geld schreibe. Ist diese Periode vorbei, so hoffe ich endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das höchste ist — Faust!"

Zur selben Zeit sandte er an Ries folgende Zeilen:

„Meine beständig traurige Lage fordert aber, daß ich augenblicklich das schreibe, welches mir so viel Geld bringt, daß ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier! Nun bin ich auch von vielen erlittenen Verdrüßlichkeiten jetzt nicht wohl, sogar wehe Augen!"

und dem Leipziger Musikverleger Peters meldet er mit Beziehung auf die Missa solemnis:

„Meine Lage erfordert unterdessen, daß jeder Vortheil mich mehr oder weniger bestimmen muß, ein anderes ist es aber mit dem Werke selbst, da denke ich nie Gott sei Dank an den Vortheil sondern nur wie ich schreibe."

Zu den Sorgen Beethoven's, die theils aus verängsteten Vorstellungen hervorgingen, theils aber auch in Wirklichkeit schwer auf ihm lasteten, kam noch ein Hauskreuz hinzu, welches ihm vielfach durch seine Dienerschaft bereitet wurde. Die Dienstbotenfrage spielte in seinem Leben zwar nur eine Nebenrolle, sie machte sich aber dennoch fühlbar genug und verursachte ihm böse Stunden. Er mag mitunter selbst durch unrichtige Behandlung seiner Dienstleute die Veranlassung dazu gegeben haben, da er es nicht sonderlich verstand, mit dergleichen Leuten zurechtzukommen, doch häufiger lag gewiß an diesen die Schuld, indem sie entweder nicht gehörig die übernommenen Verbindlichkeiten erfüllten, oder die Schwerhörigkeit und das unpraktische Wesen ihres Herrn zu allerlei Ungehörigkeiten und Unredlichkeiten benutzten. Namentlich war dies der Fall, seitdem Beethoven sich eine Wirthschaft

---

[1]) Hofmeister bei der Familie Puthen in Wien.

eingerichtet hatte, und aus Gesundheitsrücksichten seinen eigenen Tisch zu Hause führte. Da gab es denn manchen Hader, der ihn so desperat machte, daß es in einzelnen Fällen sogar zu Thätlichkeiten kam. Der betrügerischen „Nanni" warf er im Zorn einige Bücher an den Kopf, und ein Bedienter, mit dem er handgemein wurde, zerkratzte ihm das Gesicht. Diese Vorkommnisse fallen in die Jahre 1816 und 17. Im ersteren schrieb er seinem Freunde Zmeskall:

„Von dem neuaufzunehmenden [Bedienten] wissen sie ohnehin schon', wie man ihn ohngefähr wünscht, ein gutes ordentliches Betragen, gute Empfehlungen u. geheirathet u. nicht mordlustig, damit ich meines Lebens sicher bin, indem ich doch wegen verschiedenem Lumpenvolk in der Welt noch etwas leben möchte,"

und im letzteren:

„Übrigens bin ich in Verzweiflung, durch meinen Gehörzustand verdammt zu seyn, mit dieser, der verrufensten Menschenklasse mein Leben größtentheils zubringen zu müssen, und zum Theil von selben abzuhängen."

Natürlich machte Beethoven mit solchen unnützen Subjekten kurzen Prozeß und jagte sie, wenn seine Geduld erschöpft war, aus dem Hause. In einzelnen Fällen gelang es ihm, brauchbare Leute zu finden. Namentlich wurde ihm in der letzten Lebensperiode die Wohlthat zu Theil, eine zuverlässige, treue Haushälterin zu haben, die er scherzweise „Frau Schnaps" nannte, wahrscheinlich, weil sie öfters ein Gläschen trank. War seine Wirthschaft in Ordnung, so sah er gern mitunter einzelne ihm genehme Personen bei sich zum Mittagessen. Louis Schlösser, welcher zu denselben gehörte, beschreibt uns, wie es dabei zuging. Er sagt:

„Die Haushälterin hatte während unserer Abwesenheit die nöthigen Vorbereitungen getroffen, Tisch und Mahl auf das Sorgfältigste serviert, so daß Alles wie ein Räderwerk ablief. Beethoven war das Musterbild eines väterlichen Amphytrionen in Wort und That, er bat mich beständig um Entschuldigung seiner Junggesellenwirthschaft (die heute mindestens nichts zu wünschen übrig ließ), ermattete nie in der Unterhaltung und erwähnte auch jener Zeit, da er als 22jähriger Jüngling nach dem Tode seines Vaters Johann[1]), am 18. Dezember 1792, zum

---

[1]) Beethoven war schon Anfangs November 1792 nach Wien abgereist, also vor dem Tode seines Vaters.

zweiten Mal nach Wien gepilgert sei, welches er seitdem nicht wieder verlassen habe. Den Kaffee bereitete er selbst auf einer neu erfundenen Maschine, deren Konstruktion er mir sogar umständlich auseinandersetzte; wir nahmen ihn in dem anstoßenden Zimmer, das ich, obgleich die Thür beständig offen stand, noch nie betreten hatte."

Dies Mittagessen fand, beiläufig gesagt, im Frühjahr 1823 statt, nachdem Beethoven extraordinäre Einnahmen durch den Verkauf seiner großen Messe an mehrere deutsche Höfe gehabt hatte.

Die Hoffnungen, welche Beethoven für seine Kasse auf eine Reise nach England gesetzt hatte, zerflossen, wie wir sahen, in Nichts. Doch ergaben die Unterhandlungen, welche deswegen geführt worden waren, ein pekuniäres Resultat. Ries war von der Londoner philharm. Gesellschaft im Sommer 1817 beauftragt worden, bei Beethoven anzufragen, ob er geneigt sei, für dieselbe zwei bis Anfang August 1818 zu liefernde große Symphonien zu komponiren. Die Sache blieb einstweilen auf sich beruhen. Im Jahr 1822 kam Beethoven auf diesen Antrag insofern zurück, als er an Ries schrieb:

„Was würde mir wohl die philharmonische Gesellschaft für eine Symphonie antragen?"

Ries antwortete am 15. Novbr. desselben Jahres, daß man bereit sei, ihm 100 Guineen dafür zu zahlen. Hierauf richtete Beethoven unterm 20. Dezember ein Schreiben an seinen Freund, in welchem er sagte:

„Mit Vergnügen nehme ich den Antrag an, eine neue Simfonie für die philharmonische Gesellschaft zu schreiben, wenn auch das Honorar von Engländern nicht im Verhältnisse mit den übrigen Nationen kann gebracht werden, so würde ich selbst umsonst für die ersten Künstler Europa's schreiben, wäre ich nicht noch immer der arme Beethoven."

Es war die neunte Symphonie, um die es sich dabei handelte.

Dieser Antrag mochte Beethoven um so mehr erfreuen, als er damals in Wien, wenn auch nicht gerade vergessen worden, so doch durch sein zurückgezogenes Leben, namentlich seit Rossini's Auftreten daselbst,[1]) einigermaßen in den Hintergrund getreten war. Bekanntlich feierte der wälsche Maëstro damals in der Donaustadt die glänzendsten Triumphe, verbunden

[1]) Rossini kam im März 1822 nach Wien.

mit Huldigungen, die beinahe an Vergötterung reichten. Man hat dies den Wienern sehr zum Nachtheil angerechnet, ohne zu bedenken, daß sich jedes andere Publikum unter gleichen oder ähnlichen Verhältnissen wohl ebenso benommen haben würde. Die wankelmüthige Menge wird immer und überall geneigt sein, sich von Eindrücken mitfortreißen zu lassen, die sie sinnlich ansprechen und bewußt oder unbewußt erregen. Zudem war man in der auf die erschöpfenden Kriegsjahre folgenden Restaurationsperiode weit empfänglicher für den sinnbestrickenden, müheloſen Genuß der Melodien des Schwanes von Pesaro, als für die feinsinnigen, ernste Sammlung und Nachdenken erfordernden Schöpfungen eines Beethoven.

Gegen Rochlitz, der im Sommer 1822 in Wien war, äußerte er:

> „Von mir hören Sie hier gar nichts!" Rochlitz erwiederte: „Jetzt im Sommer!" — „Nein, rief Beethoven, im Winter auch. Was sollten Sie auch hören? Fidelio? Den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. Die Symphonien? Dazu haben sie keine Zeit. Die Konzerte? Da orgelt Jeder ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? Die sind hier längst aus der Mode."

Dürfen diese Äußerungen Beethoven's auch nicht ganz wörtlich genommen werden, so waren sie doch bis zu einem gewissen Grade für jene Zeit zutreffend. Vielleicht wäre es anders gewesen, wenn diejenigen Männer sich noch auf dem Platze befunden hätten, welche ehedem für ihn in durchgreifender Weise gewirkt hatten. Indessen muß man den ernster denkenden Kunstfreunden die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie sich, nachdem die erste Hitze des Rossinitaumels vorüber war, beeilten, auf's Neue Beweise der Verehrung für Beethoven an den Tag zu legen. Fraglich bleibt dabei allerdings, ob dies infolge eines spontanen Entschlusses geschah. Beethoven nämlich, dessen neunte Symphonie nebst der Missa solemnis inzwischen zum Abschluß gelangt war, hatte sich, um eine Aufführung beider Tonwerke zu ermöglichen, an die „Gesellschaft der Musikfreunde" gewandt, von derselben aber „wegen der zu großen Unkosten und des zu unsicheren Gewinnes" am 9. Januar 1824 eine abschlägige Antwort erhalten. Dieses begreiflicherweise nicht aufmunternde Resultat bestimmte ihn, zum gleichen Zweck, wie Schindler berichtet, eine Anfrage

an den Grafen Brühl, damaligem Intendanten der königl. Schauspiele in Berlin, zu richten, welcher sich nicht abgeneigt zeigte, auf Beethoven's Wunsch einzugehen. In den Wiener Musikkreisen aber hatte man so viel Taktgefühl, einzusehen, daß Alles aufgeboten werden müsse, um einer auswärtigen ersten Darstellung der neuesten großartigen Werke Beethoven's vorzubeugen. Dies gab Anlaß, demselben in einer von hochgestellten und angesehenen Kunstfreunden unterzeichneten Adresse die dringende Bitte an's Herz zu legen, er möge in Betreff der Aufführung seiner neuentstandenen Geistesschöpfungen Wien den Vorzug vor andern Orten geben. Bemerkenswerth an diesem sehr elogiösen, stellenweise etwas schwülstig abgefaßten Schriftstück, datirt vom Februar 1824, ist die absichtlich scharf betonte Hindeutung auf Rossini, durch dessen Opern die „Faijaken" nicht lange vorher in einen Freudenrausch versetzt worden waren. Schon im Eingang der Adresse ist Bezug genommen auf die „fremde Gewalt", welche sich in diese „Königsburg der Edelsten"[1]) eingedrängt, so wie darauf, daß „Flachheit Namen und Zeichen der Kunst mißbraucht" hat. Dann aber heißt es gegen den Schluß:

„Bedarf es der Versicherung, daß, wie alle Blicke sich hoffend nach Ihnen wandten, Alle trauernd gewahrten, daß der Mann, den wir in seinem Gebiete vor Allem als den Höchsten unter den Lebenden nennen müssen, es schweigend[2]) ansah, wie fremdländische Kunst sich auf deutschem Boden auf den Ehrensitz der deutschen Musen lagert, deutsche Werke nur im Nachhall fremder Lieblingsweisen ge-

---

[1]) Es war Haydn, Mozart und Beethoven damit gemeint.

[2]) Durchaus schweigend verhielt sich Beethoven keineswegs Angesichts des Rossinijubels in Wien. Er urtheilte über den Maestro, daß derselbe ein „guter Theatermaler" sei, und fügte über ihn in der Unterhaltung mit Seyfried hinzu: „Der Rossini, hätte ihm Fortuna nicht ein hübsches Talent und verliebte Melodien schockweise bescheert, von dem was er aus der Schule mitbrachte, würde er seinen Wanst höchstens mit Kartoffeln abfüttern können." Schindler berichtet, daß Beethoven nach Durchsicht der Partitur zu Rossini's „Barbier" geäußert habe: „Rossini wäre ein großer Komponist geworden, wenn ihm sein Lehrer öfters einen Schilling ad posteriora applicirt hätte." Rossini hegte den Wunsch, Beethoven's persönliche Bekanntschaft zu machen, allein dieser war für ihn nicht zu haben. Bei seiner Ehrlichkeit und Offenheit hätte er ihn, da er ihn nicht sehr hoch stellte, auch kaum freundlich empfangen können, und eine frostige Begegnung würde zur Folge gehabt haben, Beethoven der Eifersucht zu zeihen. Von diesem Fehler war er aber frei, wie seine Urtheile über Cherubini und andere seiner Zeitgenossen zeigen.

fallen, und wo die Trefflichsten gelebt und gewirkt, eine zweite Kindheit des Geschmackes dem goldenen Zeitalter der Kunst zu folgen droht?"

Diese Kundgebung macht den Eindruck, als ob man in gewissen Kreisen darüber indignirt war, daß die Wiener einem Fremden Hekatomben dargebracht, die mit mehr Recht ihrem großen Mitbürger gebührt hätten. Die Adresse wurde Beethoven von zweien der Mitunterzeichner, von dem Bankliquidator Felsburg, dem Verfasser des Schriftstückes, und Bihler, Hofmeister im Hause des Baron Puthen, überreicht. Wie Beethoven diese Huldigung aufnahm, erfahren wir durch Schindler, welcher darüber erzählt:

„Ich fand Beethoven mit dem Promemoria in der Hand. Nachdem er mir mitgetheilt, was sich so eben zugetragen, und nachdem er das Blatt nochmals durchflogen, überreichte er es mit ungewöhnlicher Ruhe mir, sich an's Fenster stellend und nach dem Zug der Wolken blickend. Daß er innerlich tief bewegt war, konnte mir nicht entgehen. Nachdem ich gelesen, legte ich das Blatt bei Seite und schwieg, abwartend, ob er nicht zuerst die Conversation beginnen werde. Nach langer Pause, während seine Blicke unablässig die Wolken verfolgten, wendete er sich um, und sagte in ganz hohem Tone, der seine innere Bewegung verrieth: 'Es ist doch recht schön! — Es freut mich!'"

Beethoven konnte nicht sogleich zu einem bestimmten Entschluß darüber kommen, ob er den dringend ihm kundgegebenen Wünschen entsprechen solle oder nicht. Endlich aber, nachdem er die Angelegenheit für sich und mit Anderen reiflich überlegt, entschied er sich in zustimmendem Sinne. Schwierigkeiten machte nur noch die Wahl eines geeigneten Lokales für die Aufführung der in Frage stehenden Werke. Doch auch dieser Punkt fand nach langem für und wieder seine Erledigung. Zuerst wurde das Theater a. d. Wien als das geräumigere in's Auge gefaßt. Indessen sprach Manches dagegen, so daß man sich schließlich für das Hoftheater nächst dem Kärthnerthor entschied. Düport, der Administrator desselben, beanspruchte aber für die Überlassung des Theaters zu dem Konzert nicht weniger als 1000 Gulden unter der Bedingung, daß die Preise der Plätze nicht erhöht werden dürften. Da gab es denn weitläufige, hauptsächlich durch Schindler geführte Unterhandlungen. Rathlos, schwankend in seinen Entschlüssen, schrieb Beethoven zuletzt verdrießlich an denselben:

„Ich bin nach dem sechswöchentlichen Hin- und Herreden schon gekocht, gesotten und gebraten. Was soll endlich werden mit dem vielbesprochenen Concert, wenn die Preise nicht erhöht werden? Was soll mir bleiben, nach soviel Unkosten, da die Copiatur [das Ausschreiben der umfänglichen Chor- und Orchesterstimmen] allein schon soviel kostet."

Er mußte sich in das Unvermeidliche fügen. Die Jahreszeit war so weit vorgerückt, daß man keine Zeit mehr verlieren durfte, wenn das Konzert noch stattfinden sollte. Dies leuchtete denn auch endlich Beethoven ein, und so ließ er die Dinge gehen, wie sie wollten und konnten. Auch der Bestimmung des vom Wiener Erzbischof beeinflußten Polizeimeisters Sedlnitzky, daß die zur Aufführung ausgewählten drei Sätze der großen Messe, nämlich das Kyrie, Credo und Agnus Dei, nur unter der Bezeichnung „Hymnen" gegeben werden dürften, was erst durch Vermittelung des Grafen Lichnowsky zugestanden wurde, fügte sich Beethoven. Nachdem die Mühen des Einstudirens glücklich überwunden waren, konnte das vielbesprochene Konzert am 7. Mai 1824 im Kärthnerthortheater stattfinden. Außer den schon genannten Theilen der Missa solemnis kamen darin die Ouvertüre op. 124, und zum Schluß die 9. Symphonie zu Gehör. Die Zuhörerräume waren dicht besetzt, der Enthusiasmus des Publikums hochwogend, aber der materielle Erfolg sehr enttäuschend. Denn von der Bruttoeinnahme, welche nach Schindler's Angabe nur 2220 Gulden W. W. betrug, da die Logenabonnenten nicht so rücksichtsvoll gewesen waren, ihre Plätze für diese Produktion extra zu bezahlen, blieben nach Abzug der Unkosten nur 420[1]) Gulden übrig, eine im Hinblick auf die dargebotenen außerordentlichen Kunstgenüsse kaum nennenswerthe Summe. Beethoven wurde von diesem kläglichen Resultat aufs Schmerzlichste berührt. Schindler berichtet darüber:

„Ich überreichte ihm den Cassenrapport. Bei dessen Anblick brach er in sich zusammen. Wir rafften ihn auf und legten ihn auf das Sofa. Bis spät in die Nacht hinein verweilten wir an seiner Seite: kein Verlangen nach Speise oder anderes, kein lautes Wort war mehr hörbar. Endlich nachdem wir merkten, daß Morpheus ihm sanft die Augen zugedrückt, haben wir uns entfernt. Schlafend,

---

[1]) Die Angaben in Betreff des Reinertrages weichen von einander ab. Schindler, der es wissen konnte, berechnet den Überschuß auf nur 300 fl. C.-M.

noch in der Concerttoilette, fanden ihn am andern Morgen auf derselben Stelle seine Dienstleute."

Während Beethoven innerlich unter den Nachwirkungen des für ihn so wenig ergiebig gewesenen Unternehmens litt, und infolge dessen bei Gelegenheit eines von ihm zu Ehren der, um das Konzert verdienten Kunstgenossen Umlauf und Schuppanzigh veranstalteten Mittagessens, gegen seinen gleichfalls anwesenden Famulus Schindler das unbegründete Mißtrauensvotum schleuderte, daß er durch ihn und Duport in Betreff seiner Konzerteinnahme betrogen worden sei, beschäftigte sich der ebengenannte Theateradministrator mit der Idee einer Wiederholung der stattgehabten Aufführung. Er hatte gesehen, wie sehr Beethoven von dem zahlreich anwesenden Publikum gefeiert worden, und gab sich deshalb der Hoffnung hin, bei einer Repetition des Konzertes vom 7. Mai ein gutes Geschäft zu machen. Anfangs wollte Beethoven nicht auf den Vorschlag Düport's eingehen. Durch Zureden der Freunde und durch Kundgebungen der Lokalpresse wurde er jedoch umgestimmt. Diesmal sollte der große Redoutensaal benutzt werden, in welchem das Konzert auch wirklich am 23. Mai um die Mittagszeit stattfand. In Betreff des Programms mußte Beethoven sich nach vergeblichem Widerstreben die Streichung der drei im ersten Konzert gegebenen Meßsätze gefallen lassen. Der dadurch entstandene Ausfall wurde — horribile dictu — zum Theil durch ein paar Bravourarien von Rossini und Mercadante gedeckt. Außer denselben enthielt das Programm das Terzett „Tremate Empi, Tremate", sowie wiederum die C dur-Ouvertüre und 9. Symphonie. Düport übernahm alle Kosten und garantirte Beethoven ein Fixum von 500 Gulden, behielt sich aber alle Rechte auf den erhofften bedeutenden Überschuß vor. In letzterer Beziehung hatte der spekulative Unternehmer sich arg verrechnet. Wider Erwarten war der Saal nur zur Hälfte gefüllt, und das Endergebniß ein Defizit von einigen hundert Gulden. Beethoven, von dem so unbefriedigenden äußeren Erfolg in die übelste Laune versetzt, wollte auf das ihm zugesicherte Honorar verzichten, und konnte nur durch seine Freunde zur Annahme desselben bestimmt werden.

Die Erträge beider Konzerte hatten Beethoven keine wesentliche Besserung seiner Einnahmen gebracht. Er mußte daher suchen, durch neue Kompositionen Geld zu verdienen, wenn er nicht gezwungen sein sollte, die von ihm für äußerste Nothfälle ersparten und dem Neffen als Erbtheil zugedachten sieben Bankaktien anzugreifen. War ja auch vorher schon durch ein generöses Anerbieten des russischen Fürsten Nicolaus v. Galitzin erfreuliche Aussicht gegeben worden, Erkleckliches zu erwerben. Dieser Kunstenthusiast, welcher mit Eifer dem Violoncellspiel oblag, hatte Beethoven brieflich unterm 28. Oktober 1822 ersucht, für ihn zwei oder drei Streichquartette zu schreiben, indem er sich zugleich bereit erklärte, jedes von Beethoven dafür zu bestimmende Honorar zu zahlen. Der Antrag erschien um so verlockender, als Schuppanzigh bei seiner Rückkehr von Petersburg nach Wien zu Anfang 1823 berichtete, daß der Fürst eine Jahreseinnahme von 60 000 Dukaten habe, woraus auf seine Leistungsfähigkeit geschlossen werden konnte.

Aber auch von anderen Seiten waren nicht lange vor dem Galitzinschen Briefe Anträge auf Kompositionen eingelaufen, denn am 26. Juli desselben Jahres (1822) schreibt Beethoven seinem Bruder Johann über die ihm zu Theil gewordenen Verlagsanerbietungen und fügt hinzu:

> „kurzum man reißt sich um Werke von mir, welch unglücklicher glücklicher Mensch bin ich!!! — auch dieser Berliner [Musikverleger Schlesinger] hat sich eingestellt — wird nur meine Gesundheit gut, so dürfte ich noch auf einen grünen Zweig kommen."

Hätte Beethoven allen an ihn gestellten Anforderungen genügen können, so würde er bei den ihm gezahlten ansehnlichen Honoraren sicher nicht zu klagen gehabt haben. Indessen vermochte er's nicht. Keineswegs war allein seine öftere Kränklichkeit die Ursache davon, sondern auch die Altersstufe, auf der er sich befand. Gegen Rochlitz, der um diese Zeit in Wien war, äußerte er:

> „Seit einigen Jahren bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne; ich hab's lange: aber es will nicht auf's Papier."

Ganz begreiflich erscheint es auch, daß nach den anstrengenden

Riesenarbeiten der 9. Symphonie und der großen Messe, nicht in qualitativer, wohl aber in quantitativer Hinsicht eine Ebbe eintrat. Allein ein der geliebten Kunst im höchsten, edelsten Sinne hingegebener Geist wie Beethoven, vermochte doch auf die Dauer nicht zu feiern, und so sehen wir ihn denn bald nach den beiden vorhin besprochenen Konzerten in voller Thätigkeit an dem ersten der drei, für den Fürsten Galitzin bestimmten Streichquartette, welcher diese Angelegenheit seit seinem Briefe vom Oktober 1822 nicht hatte ruhen lassen. Nachdem er wegen dieser Kompositionen wiederholt gemahnt, und Beethoven geschrieben, daß er auf dieselben nach Belieben Geld von dem Petersburger Bankhause Stieglitz erheben könne, meldet er ihm im Sommer 1824, daß seine Ungeduld in Betreff der Quartette unbeschreiblich sei, er solle sich nur das zu beanspruchende Honorar „in jeder beliebigen Summe" auf Rechnung der genannten Firma auszahlen lassen. Dieses Drängen des Fürsten geschah offenbar in der Absicht, Beethoven zu bestimmen, das Verlangte nicht zu Gunsten anderer Arbeiten bei Seite zu legen. Doch ging es nicht so schnell, wie Galitzin wünschte: Beethoven konnte das Quartett in Es dur, op. 127 — denn um dieses handelte es sich zunächst — erst im März 1825 nach Petersburg absenden, obwohl die Anfänge zu demselben nachweislich schon im Sommer des Jahres 1822 entstanden. Galitzin beeilte sich nach Empfang dieser Schöpfung, Beethoven anzuzeigen, daß er 460 Gulden in Münze an ihn absenden werde.

Inzwischen wurde im Mai 1825 auch das A moll-Quartett op. 132 beendet, welches schon seit Ende 1823 in Arbeit gewesen, und ferner im Laufe des erstgenannten Jahres das B dur-Quartett op. 130. Sie wurden, ebenso wie das Es dur-Quartett, dem Fürsten Galitzin gewidmet. Beethoven war mithin seinen Versprechungen getreulich nachgekommen. Nicht so der Empfänger dieser Quartette. Mit schönen Worten zeigte er sich äußerst freigebig, doch nicht mit Thaten. Beethoven standen von dem Gesammthonorar (150 Dukaten) für die gelieferten Werke noch 125 Dukaten zu. Aber trotz wiederholter Erinnerungen von Seiten Beethoven's hüllte der „fürstliche Prahler", wie Schindler ihn nennt, sich in beredtes Schweigen. Erst in einem

Schreiben vom 22. November 1826 brach er dasselbe, sich entschuldigend, daß er so lange auf Antwort habe warten lassen. Es seien unglückliche Umstände eingetreten. Er wohne augenblicklich tief im Innern Rußland's und müsse in wenigen Tagen nach Persien abgehen, um daselbst den Krieg mitzumachen. Doch werde er jedenfalls vor seiner Abreise dahin an das Bankhaus Stieglitz die bewußten 125 Dukaten schicken. Galitzin hielt nicht Wort, trotzdem Breuning im Auftrage Beethoven's Ende Januar 1827 eine Mahnung ergehen ließ. Später zahlte er 50 Dukaten. Den Rest seiner Schuld tilgte der Fürst aber erst im Jahr 1850, also 23 Jahre nach Beethoven's Tode, zu Gunsten des Neffen. Beethoven selbst wurde für die ausbleibende Zahlung aber dadurch entschädigt, daß er die betreffenden Quartette, deren ausschließliches Eigenthum der Fürst sich für ein volles Jahr ausbedungen hatte, nach Ablauf dieser Frist an Verleger verkaufte. Zuerst bot er Schlesinger die Quartette op. 127 und 132 für ein Honorar von 80 Dukaten an. Dieser erwarb aber nur letzteres. Opus 127 übernahm Schott in Mainz, und op. 130 Artaria in Wien.

Während Beethoven vergeblich auf die volle Erfüllung von Galitzin's Verbindlichkeiten wartete, war ihm von anderer Seite Hilfe gekommen. Er erhielt nämlich für die Bewilligung der Aufführung seiner 9. Symphonie beim Aachener Musikfest des Jahres 1825, dessen artistischer Leiter Ferd. Ries war, gleichsam als Ehrengabe 40 Louisd'or. Ferner zahlte ihm Schott als Honorar für die 9. Symphonie 600 und für die Missa solemnis 1000 Gulden C. M. nach dem 20 fl. Fuße. Wegen des Verkaufes der letzteren Schöpfung waren mit nicht weniger als acht Verlegern — will man den durch Bruder Johann protegirten Leidesdorf in Wien hinzufügen, so kommen sogar neun heraus — Unterhandlungen angeknüpft, bis endlich (Frühjahr 1824) Schott in Mainz als Sieger aus der Konkurrenz hervorging. Aber schon vor der definitiven Erledigung dieses Verlagsgeschäftes hatte Beethoven, zweifelsohne mit auf den Rath seiner Umgebung, den Plan gefaßt, die abschriftliche Partitur der Messe einer Reihe fürstlicher Höfe gegen Entschädigung anzubieten. Dies geschah mittelst folgender vom „23. Jänner 1823" datirter Einladung zur Subskription:

„Der Unterzeichnete hegt den Wunsch, sein neuestes Werk, das er für das gelungenste seiner Geistesprodukte hält, dem Allerhöchsten Hofe von .... einzusenden. Dasselbe ist eine große solenne Messe für 4 Solostimmen mit Chören und vollständigem großen Orchester in Partitur, welche auch als großes Oratorium gebraucht werden kann. Er bittet daher die hohe Gesandtschaft .... möge geruhen, ihm die hierzu nöthige Erlaubniß Ihres Allerhöchsten Hofes gnädigst zu bewirken. Da die Abschrift der Partitur jedoch beträchtliche Kosten erfordert, so glaubt der Gefertigte es nicht zu hoch anzusetzen, wenn ein Honorar von 50 Dukaten in Gold dafür festgesetzt werde. Das erwähnte Werk wird übrigens vor der Hand nicht öffentlich im Stich ausgegeben werden."

Zunächst wurde dieses Schriftstück den in Wien beglaubigten Gesandten Baden's, Würtemberg's, Baiern's und Sachsen's mitgetheilt. Dann aber kam auch die Reihe an Preußen, Sachsen-Weimar, Mecklenburg, Hessen-Darmstadt, Dänemark, Hessen-Kassel, Nassau, Schweden und Toskana. Der momentane Erfolg war so wenig befriedigend, daß die Äußerung Beethoven's: „Bis hierher ist die ganze Frucht dieser elenden Spekulation nur mehr Schulden" nicht der Begründung entbehrte. Nach Weimar hatte sich Beethoven gleichzeitig mit dem obigen Gesuch brieflich an Goethe gewandt, um denselben zu bitten, als Fürsprecher beim Großherzog für die Annahme der Messe zu wirken. Dieser vom 8. Februar 1823 datirte Brief ist erhalten, und befindet sich im Goethe-Archiv zu Weimar.

Auch dem Frankfurter „Cäcilienverein" und der Berliner „Singakademie" offerirte Beethoven ein Partiturexemplar der Messe. In seiner Zuschrift an Zelter, den Dirigenten der Singakademie, äußert er sich auf ergreifende Weise. Er schreibt:

„Schon mehrere Jahre immer kränkelnd und daher eben nicht in der glänzendsten Lage nahm ich Zuflucht zu diesem Mittel. Zwar viel geschrieben — aber erschrieben — beinahe 0! — mehr gerichtet meinen Blick nach oben; — aber gezwungen wird der Mensch oft um sich und Anderer willen, so muß er sich nach unten senken, jedoch auch dieses gehört zur Bestimmung des Menschen."

Zelter erklärte sich bereit, das Werk „auf seine eigene Gefahr" unter der von Beethoven hingestellten Möglichkeit anzukaufen, daß es „à capella" zu gebrauchen sei, worauf Beethoven jedoch nicht einging, denn: „von einem Künstler wie Sie mit Ehren sind, würde ich nie etwas annehmen," entgegnete er ihm.

Mittlerweile traf von Berlin die Nachricht ein, daß die Messe vom Könige angenommen sei. Desgleichen entsprachen die Höfe von Paris und Petersburg dem Wunsche Beethoven's. Auch der Frankfurter „Cäcilienverein" subskribirte auf ein Exemplar der Messe. Beethoven wünschte aber noch einige weitere Partituren des Werkes vor dessen Überlassung an den Verleger zu begeben. Deshalb machte er den Erzherzog Rudolph in folgendem, am 1. Juli 1823 geschriebenen Briefe mit dem Stande der Sache bekannt, in der Hoffnung, daß derselbe hier und da durch seine Fürsprache vermittelnd eintreten werde. Er meld t ihm:

„In Betreff der Messe, welche E. K. H. gemeinnütziger zu werden wünschten, so forderte mein nun schon mehrere Jahre kränklich fortdauernder Zustand, um so mehr da ich dadurch in starke Schulden gerathen und den Aufforderungen nach England zu kommen ebenfalls meiner schwachen Gesundheit wegen entsagen mußte, auf ein Mittel zu denken wie ich mir meine Lage etwas verbessern könnte. Die Messe schien dazu geeignet. Man gab mir den Rath selbe mehreren Höfen anzutragen. So schwer mir dies geworden, so glaubte ich mir doch Vorwürfe bei Unterlassung dessen machen zu müssen. Ich machte also mehreren Höfen eine Einladung zur Subscription auf diese Messe, setzte das Honorar auf 50 Duc., da man glaubte, daß dies nicht zuviel und wenn doch mehrere subscribirten, auch nicht ganz uneinträglich sein würde .... Schwer war mir dieses Unternehmen, noch schwerer E. K. H. darüber zu berichten oder etwas davon merken zu lassen, allein Noth kennt kein Geboth. Es ist nicht Geiz, nicht Speculationssucht, welche ich immer geflohen; allein die Nothwendigkeit heischt alles aufbiethen um aus diesem Zustande herauszukommen. Geht es mir irgend mit dieser Subscription etwas besser, wofür alle Hoffnung da ist, so werde ich durch meine Compositionen mich auch noch wieder auf feste Füße stellen können."

Speziell war Beethoven eine Befürwortung seiner Angelegenheit beim Großherzog von Toscana und beim Prinzen Anton von Sachsen erwünscht. Die Verwendung bei diesen fürstlichen Persönlichkeiten war von Erfolg. Auch der Großherzog von Hessen-Darmstadt, sowie der Fürst Radziwill subskribirten noch. Angeblich traten auch der König von Dänemark und Fürst Galitzin zu den Subskribenten hinzu. Der König von Frankreich zeigte sich durch Verleihung einer schweren goldenen Medaille mit der Inschrift „Donné par le Roi à Monsieur Beethoven" erkenntlich, was möglicherweise durch Cherubini veranlaßt wurde, denn

an diesen hatte Beethoven sich gleichfalls brieflich mit der Bitte gewandt, sein Gesuch beim Könige zu unterstützen.[1])

Verursachten nun auch die Abschriften der Messepartitur Kosten, so blieb von den erzielten Honoraren doch noch ein hübscher Reinertrag übrig. Gewiß wären alle vorerwähnten Einnahmen im Verein mit der Jahresrente für die laufenden Bedürfnisse Beethoven's auf längere Zeit ausreichend gewesen, wenn er nicht für den Neffen zu sorgen gehabt hätte. Dieser machte allmälig immer höhere Ansprüche auf die Börse des Meisters, dem der „Adoptivsohn" im Jahr 1825 z. B. „mit dem Correpititor und Kost und Wohnung" auf circa 2000 Gulden zu stehen kam. Sah sich Beethoven doch genöthigt, im Dezember 1826 den Brillantring, welchen er vom König von Preußen für die Widmung der 9. Symphonie eben erst erhalten hatte, zur Ausstattung des Neffen für dessen Einstellung in das Regiment Stutterheim zu veräußern, um dem gerade eingetretenen empfindlichen Geldmangel abzuhelfen. Der Ring wurde von einem Juwelier auf 300 fl. Papier geschätzt.

Schindler erzählt, der Kanzleidirektor Wernhard bei der preußischen Gesandtschaft in Wien habe Beethoven gefragt, ob er für die dem König von Preußen zugeeignete 9. Symphonie statt eines Honorars von 50 Dukaten nicht einen Orden vorziehen würde, worauf sofort die Antwort erfolgt sei: „50 Dukaten". Hinterher habe er sich in „sarkastischen Bemerkungen über das Jagen nach Ordensbändern" verschiedener Zeitgenossen ergangen. Ob dies Alles richtig ist, erscheint fraglich, wenn man eine briefliche Äußerung vom 7. Oktober 1826, also aus derselben Zeit, an Wegeler dagegenhält: Sie lautet:

„Man hat mich da etwas von dem rothen Adler-Orden 2ter Klasse hören lassen; wie es ausgehen wird, weiß ich nicht; denn nie habe ich derlei Ehrenbezeugungen gesucht, doch wäre sie mir in diesem Zeitalter wegen manches Andern nicht unlieb."

Der Möglichkeit beraubt, in gewohnter Weise zu wirken und zu

---

1) Andere Ehrenbezeugungen, welche Beethoven zu Theil wurden, waren: die Verleihung des Ehrenbürgerrechts von Seiten der Stadt Wien (16. Nov. 1815), die Ernennung zum Ehrenmitglied der k. Gesellschaft der Wissenschaften zu Stockholm und Amsterdam, sowie kurz vor Schluß seines Lebens auch der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde".

schaffen, fühlte Beethoven doppelt schwer den Druck seiner Lage, die überdies durch den fatalen Umstand verschärft wurde, daß er in theilweise recht unerquickliche Verhältnisse mit Verlegern verwickelt war. Von diesen wurde ihm der „böse Steiner" am unangenehmsten. Derselbe hatte ihn nach und nach durch Darlehne auf noch nicht erschienene Kompositionen bis zu einem gewissen Grade von sich abhängig zu machen gewußt, und diese Gebundenheit war Beethoven mit der Zeit äußerst lästig geworden. Im Jahr 1822 betrug nach seiner eigenen Angabe die Summe, welche er Steiner schuldete, ungefähr 3000 Fl. Ab und zu zahlte er etwas davon zurück, so z. B. im April des genannten Jahres, worüber sich von Beethoven's Hand auf dem, ehemals im Besitze Haslinger's befindlich gewesenen abschriftlichen Klavierauszuge von dem Chorstück „Meeresstille und glückliche Fahrt" folgende Notiz befindet:

„NB. Schon wieder 150 Fl. getilgt an der mea culpa, mea maxima culpa und am heutigen dato auf dem Glacis der Schein davon in Feuer und Flammen aufgegangen."

Aber damit war die Sache doch nicht abgemacht, und Steiner suchte sie dadurch zu seinem Vortheil auszubeuten, daß er Beethoven vorschlug, eine Gesammtausgabe seiner Werke veranstalten zu wollen. Außerdem suchte er ihn zu bestimmen, ihm alle noch zu schaffenden Werke zu überlassen. Der betriebsame Verleger unterbreitete Beethoven sogar ein Verzeichniß — angeblich geschah es im Jahre 1822 — der Preise, welche er ihm für die verschiedenen Kompositionsgattungen bewilligen wollte. Beethoven war Anfangs auch nicht übel Willens, darauf einzugehen. Aber es wurde schließlich nichts daraus.

Seine Schuld an Steiner beabsichtigte Beethoven dadurch zu begleichen, daß er die für Eröffnung des Josephstädter Theaters unternommene Überarbeitung des feierlichen Marsches mit Chor aus den „Ruinen von Athen", sowie die Musik zu „König Stephan" darauf in Anrechnung bringen sollte, ein Vorschlag, auf den der Gläubiger allem Anschein nach nicht einging. Die Verdrießlichkeiten, welche für Beethoven aus diesen und anderweiten Verhandlungen mit Verlegern

erwuchsen, brachten ihn dahin, daß er mit Ingrimm von denselben sprach. Er bezeichnete sie als „Höllenhunde" und „Gehirnfresser", die ihm „das Gehirn beleckten". Seine Lage wurde leider dadurch nicht verbessert.

Wahrscheinlich ist's, daß der Tuchhändler Johann Wolfmaier, welcher schon seit 1801 zu den enthusiastischen Verehrern Beethoven's gehörte, doch erst später zu demselben in freundschaftliche Beziehung trat, für den Augenblick aushalf, denn Beethoven widmete ihm sein letztes Streichquartett op. 135. Allein viel war dadurch nicht gewonnen. Jedenfalls galt es, noch anderweitig Rath zu schaffen, da der inzwischen zu seinem Regiment nach Iglau abgegangene Neffe Zuschuß verlangte. Glücklicherweise erinnerte sich der auf sein letztes Krankenlager geworfene Meister an Neate's im Jahr 1816 gezeigte Bereitwilligkeit, zu seinen Gunsten ein Konzert bei der Londoner philharm. Gesellschaft erwirken zu wollen. Damals kam es nicht dazu; jetzt, so meinte Beethoven, könne ihm dadurch geholfen werden. Es mußte der Versuch gemacht werden, die Sache von Neuem anzuregen. Beethoven hätte sich deswegen ohne Weiteres an den ihm aufrichtig ergebenen Klaviermeister Moscheles wenden können, welcher seit 1821 in London lebte und wirkte.[1]). Dennoch zog er es vor, zunächst an den dortigen Harfenfabrikanten Stumpff zu schreiben. Dieser treffliche Mann hatte im September des Jahres 1823 bei seiner Anwesenheit in Wien mit Beethoven, den er schon 1816 kennen gelernt, nähere Beziehungen angeknüpft.[2]) Bei der Gelegenheit sprach Beethoven ihm den Wunsch aus, die 1790 von Arnold veranstaltete Londoner Partiturausgabe der Händel'schen Werke zu besitzen. Stumpff vergaß es nicht, und übersandte Beethoven in

---

[1]) Ferd. Ries konnte in dieser Angelegenheit nichts mehr thun, da er England bereits im Sommer 1824 für immer verlassen hatte.

[2]) Stumpff berichtete ausführlich über sein Beisammensein mit Beethoven im Jahr 1823 an einen Freund nach London. Dieser interessante Bericht, welcher im Januar 1824 in dem englischen Journal „The Harmonicon" zum Abdruck kam, ist im ersten Bande der von Friedr. Chrysander 1863 und 1867 bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen „Jahrbücher für Musikal. Wissenschaft" nebst anderen auf Beethoven bezüglichen Dokumenten zu finden.

der ersten Hälfte des Dezember 1826 das Gewünschte als Geschenk. Beethoven war dadurch veranlaßt, ein Danksagungsschreiben an Stumpff zu richten, welches er mit dazu benutzte, um auf jenes vor zehn Jahren ihm in Aussicht gestellte Konzert der philharm. Gesellschaft zurückzukommen. Unterm 8. Februar 1827 diktirte er Schindlern Folgendes an Stumpff in die Feder:

„Leider liege ich schon seit 3. Dezember an der Wassersucht darnieder. Sie können denken, in welche Lage mich dieses bringt. Ich lebe gewöhnlich nur von dem Ertrage meiner Geisteswerke, alles für mich und meinen Karl davon zu schaffen. Leider seit $2^1/_2$ Monaten war ich nicht im Stande eine Note zu schreiben. Mein Gehalt beträgt so viel, daß ich davon den Wohnungszins bestreiten kann, dann bleiben noch einige hundert Gulden übrig. Bedenken Sie, daß sich das Ende meiner Krankheit noch gar nicht bestimmen läßt und es endlich nicht möglich sein wird gleich mit vollen Segeln auf dem Pegasus durch die Lüfte zu segeln. Arzt, Chirurgus, Apotheker, Alles wird bezahlt werden müssen. — Ich erinnere mich recht wohl, daß die Philharm. Gesellschaft vor mehreren Jahren ein Concert zu meinem Besten geben wollte. Es wäre für mich ein Glück, wenn sie jetzt diesen Vorsatz von Neuem fassen wollte, ich würde vielleicht aus aller mir bevorstehenden Verlegenheit doch gerettet werden können. Ich schreibe deswegen an Sir G. Smart, und können Sie, werther Freund, etwas zu diesem Zwecke beitragen, so bitte ich Sie sich mit ihm zu vereinigen; auch an Moscheles wird deßhalb geschrieben, und in Vereinigung aller meiner Freunde glaube ich, daß sich in dieser Sache doch etwas für mich wird thun lassen. — — —"

Das Schreiben an Moscheles, welcher schon durch Stumpff von der lebensgefährlichen Erkrankung Beethoven's benachrichtigt worden war, ist vom 22. Februar datirt. Tief bekümmert, doch mit würdevoller Ergebung in sein trauriges Geschick, schließt dieser Brief an den jüngeren Kunstgenossen:

„Wahrlich, ein sehr hartes Loos hat mich getroffen! doch ergebe ich mich in die Fügung des Schicksals und bitte Gott stets nur, er möge es in seinem göttlichen Rathschlusse so lenken, daß ich, so lange ich noch hier den Tod im Leben erleiden muß, vor Mangel geschützt werde. Dies würde mir so viel Kraft geben, mein Loos, so hart und schrecklich es immer sein möge, mit Ergebenheit in den Willen des Allerhöchsten zu tragen." [1])

---

[1]) S. „Moscheles' Leben", I, 146. Dort ist die ganze, auf die obige Angelegenheit bezügliche Korrespondenz mitgetheilt.

Es waren Nothrufe, die nicht ungehört verhallten. Schon am 1. März konnte ihm der brave Stumpff berichten, daß die philharm. Gesellschaft beschlossen habe, sogleich die Summe von 100 Pfund beim Bankhause Rothschild in Wien zu deponiren, von dem er nach Bedürfniß durch Herrn Rau, Hofmeister im Baron Eskeles'schen Hause, kleinere oder größere Summen entnehmen lassen könne. Diese Nachricht bestätigte sich vollständig. Moscheles und Smart hatten durch ihre Vorstellungen die philharm. Gesellschaft zu dem vorstehend mitgetheilten Beschluß bestimmt, und dies gereicht allen Betheiligten zu bleibendem Ruhm. Um jeder möglichen Empfindlichkeit Beethoven's vorzubeugen, wurde ihm mitgetheilt, daß die Summe von 100 Pfund à conto des in Vorbereitung stehenden Konzertes zu seinem Vortheil erfolge.

Mit Recht war Moscheles mehr als erstaunt darüber, daß die Wiener dem „kranken hilfsbedürftigen" Meister nicht sogleich Hilfe und Unterstützung gewährt hatten. In diesem Sinn schrieb er auch an seine dortigen Freunde, die ihm antworteten, daß „Beethoven's abstoßendes Wesen, die Eifersucht von Bruder und Neffe, die alle Freunde abweisen und dergleichen mehr" Ursache davon sei. Das Sprichwort sagt: in der Noth erkennt man seine Freunde. Beethoven's trauriger Zustand und trübe Lage war sicherlich in den musikalischen Kreisen Wien's allgemein bekannt geworden. Und daß die „abgewiesenen Freunde" unter den obwaltenden Umständen nicht die Kraft gewinnen konnten, sich über die von ihnen angeführten Gründe ihrer Zurückhaltung hinwegzubringen, um dem schwer Leidenden in irgend einer Weise ihre thätige Theilnahme zu bezeigen, bleibt immerhin bemerkenswerth. Beethoven hatte also, wenn man die Erfahrungen mit seinem letzten Konzert im Frühjahr 1824 hinzurechnet, doch nicht ganz Unrecht, wenn er über eine Abnahme des Interesses für die echte Kunst in Wien klagte.

Die Nachricht aus London war das letzte freudige Erlebniß Beethoven's. Nach seinem Diktat mußte Schindler d. 18. März noch einen Brief an Moscheles schreiben, aus welchem hier nur ein paar Stellen folgen mögen: Er beginnt:

„Mit welchen Gefühlen ich Ihren Brief vom 1. März durchlesen, kann ich gar nicht mit Worten schildern. Der Edelmuth der Philharmonischen Gesellschaft, mit welchem man meiner Bitte beinahe zuvorkam, hat mich in das Innerste meiner Seele gerührt. Ich ersuche Sie daher, lieber Moscheles, das Organ zu sein, durch welches ich meinen innigsten herzlichsten Dank für die besondere Theilnahme und Unterstützung an die Philharmonische Gesellschaft gelangen lasse ...... Rücksichtlich der Akademie, welche die Philharmonische Gesellschaft für mich zu geben beschlossen hat, bitte ich die Gesellschaft ja dieses edle Vorhaben nicht aufzugeben, und diese 1000 Fl. C.-M, welche sie mir jetzt schon im Voraus übermachen ließ, von dem Ertrage dieser Akademie abzuziehen. Und will die Gesellschaft mir den Überrest noch gütigst zukommen lassen, so verpflichte ich mich, der Gesellschaft dadurch meinen wärmsten Dank abzustatten, indem ich ihr entweder eine neue Symphonie, die schon skizzirt in meinem Pulte liegt, oder eine neue Ouvertüre oder etwas anderes zu schreiben mich verbinde, was die Gesellschaft wünscht." ......

Das Konzert für Beethoven war nicht mehr nöthig: acht Tage nach Abfassung dieses Briefes hatte das Herz des großen Mannes aufgehört zu schlagen. —

Vergegenwärtigen wir uns Beethoven's äußeren Lebensgang, wie er in seinen Hauptmomenten vorstehend geschildert ist, so bemächtigt sich unser eine gemischte Empfindung. Einerseits erfüllt es uns mit Genugthuung, zu sehen, daß Beethoven bezüglich der ziemlich reichlichen Einnahmen, welche ihm während seiner Wiener Tage zuflossen, sich wie wenige Kunstgenossen in der angenehmen Lage befand, ganz seinem Schaffen obzuliegen. Andererseits aber werden wir im Hinblick auf die trüben Zeiten, welche ihm durch öftere Geldnoth bereitet wurden, doch wiederum schmerzlich berührt. Es ist nicht zu verkennen, daß diese Kalamitäten nicht selten ihren Grund in Beethoven's unrichtiger Ökonomie hatten, daß er in mancher Hinsicht mehr ausgab, als er hätte sollen. Allein dies kann uns nicht theilnahmlos für die schwerempfundenen Sorgen des Meisters machen. Er hatte eben, wie mehrfach durch seine Freunde beglaubigt ist, keine klare Vorstellung von seinem Thun und Lassen in Geldangelegenheiten, wußte also nicht, wie es anzufangen sei, um mit dem Vorhandenen auszukommen, und so ist es denn nur zu erklärlich, daß Perioden eintraten, in denen er um den leidigen Mammon verlegen war, und in fatale Bedrängnisse gerieth. Dies muß berücksichtigt werden, wenn

man nicht ungerecht über Beethoven urtheilen will. Hätte er das sorglose Temperament Mozart's besessen, so wäre er leichter über die Misère des Daseins hinweggekommen. Dies war ihm jedoch versagt

Den Beschluß dieses Abschnittes mögen einige Mittheilungen über gewisse Lebensgewohnheiten und bemerkenswerthe Eigenheiten Beethoven's nach den Überlieferungen Schindler's und Anderer bilden.

Beethoven war in materiellen Genüssen mäßig, obwohl er gern etwas Gutes aß. Er konnte in dieser Beziehung wählerisch sein, und ließ manchmal, so lange er im Wirthshaus speiste, mehrere Gerichte nacheinander bringen, wenn ihm dasjenige nicht mundete, was ihm vorgesetzt war, wodurch seine Mahlzeiten natürlich vertheuert wurden, obschon er nicht viel davon gehabt hatte. Als seine Lieblingsgerichte werden genannt: Maccaroni mit Parmesankäse und Fische, von denen er dem Schill (Sander) mit Kartoffeln den Vorzug gab. Tischgäste waren ihm vorzugsweise Freitags willkommen, weil er Werth darauf legte, dieselben mit dem genannten Fisch zu bewirthen, und dieser an Fasttagen am leichtesten zu haben war. Sein Abendessen bestand, wenn er zu Hause blieb, meist aus den Überresten des Mittagsmahles. Gern trank er ein Glas Wein, besonders aber „Ofener Gebirgswein". Doch soll er auch mit Vorliebe gefälschte Weine getrunken haben, weil sie ihm am besten schmeckten, obwohl sie ihm bei seinem Unterleibsleiden, welches ihn fast das ganze Leben hindurch quälte, schädlich waren. Dolezalek erzählte,[1]) daß er gern (des Abends) „kneipte", dabei aber mäßig im Trinken war. Abends im Speisehause rauchte er auch wohl eine Pfeife Tabak[2]) und nahm mitunter ein Glas Bier dazu, während er die Journale durchsah, von denen er der Augsburger Allgem. Zeitung den Vorzug gab. In späteren Jahren fühlte er das Bedürfniß, ein größeres Quantum geistiger Getränke zu sich zu nehmen, um nach angestrengter Arbeit etwas kräftig Anregendes zu genießen, obwohl er

---

[1]) An Otto Jahn.

[2]) Ein Dresdener Musikfreund — er ist längst gestorben — erzählte mir, daß er Beethoven im Wirthshause. aus einer Kalkpfeife mit langem Stil rauchend, gesehen habe, wie es damals Mode war. Sein Anzug bestand in einem blaueu Frack mit gelben Metallknöpfen und hellen Pantalons.

auch dann ein gewisses Maß nicht leicht überschritt, da er nicht viel vertragen konnte. Zu seinen nothwendigsten Lebensbedürfnissen gehörte vor Allem frisches, klares Wasser, welches er tagtäglich in reichlichen Porzionen genoß.

Eine besondere Liebhaberei Beethoven's war das Baden und Waschen. In dem letzteren entwickelte er eine wahre Virtuosität. Wenn er nämlich mit seinen Kompositionen beschäftigt, und also in Gedanken versunken war, goß er, vor dem Waschtisch stehend,

„einen Krug (Wasser) nach dem andern auf die Hände, brummte oder heulte abwechselnd dabei (denn singen konnte er nicht), ohne zu merken, daß er bereits wie eine Pute im Wasser stehe, durchschritt wieder mit furchtbar rollenden Augen oder ganz stierem Blick und doch scheinbar gedankenlosem Gesicht (in welchem sein Bart öfters eine abschreckende Länge erreicht hatte), einige Male das Zimmer, trat dann und wann an den Schreibtisch, um Notirungen zu machen, und trieb dann das Waschen und Heulen wieder weiter. So lächerlich solche Scenen immer waren, so durfte es doch niemand merken lassen, noch weniger ihn in dieser nassen Begeisterung stören, denn es waren dieses Momente, oder richtiger, Stunden der tiefsten Meditation. — Was aber die Hauseigenthümer dazu sagten, wenn das Wasser durch den Boden drang, läßt sich leicht denken, und daß diese Waschübungen öfters das Verlassen der Wohnung zur Folge hatten, war ganz begreiflich."

„In seinem Haushalt, bemerkt Seyfried, herrschte eine wahrhaft admirable Confusion. Bücher und Musicalien in allen Ecken zerstreut, — dort das Restchen eines kalten Imbisses, — hier versiegelte oder halbgeleerte Bouteillen, — dort auf dem Stehpulte die flüchtige Skizze eines neuen Quatuors, — hier die Rudera des Dejeuner's, — dort am Piano, auf bekritzelten Blättern, das Material zu einer herrlichen, noch als Embryo schlummernden Symphonie, — hier eine auf Erlösung harrende Correktur, — freundschaftliche und Geschäftsbriefe den Boden bedeckend, — zwischen den Fenstern ein respectabler Laib Stracchino, ad latus erkleckliche Trümmer einer echten Veroneser Salami und trotz dieses Bunterleys hatte unser Meister die Manier, ganz im Widerspruche zur Wirklichkeit, seine Accuratesse und Ordnungsliebe bey jeder Gelegenheit mit ciceronianischer Eloquenz herauszustreichen. Nur, wenn Tage, Stunden, oft Wochen lang etwas Benöthigtes gesucht werden mußte, und alles Bemühen fruchtlos blieb, dann ging's aus einem andern Tone, und Unschuldige sollten das Bad ausgießen. 'Ja, ja!' — wurde kläglich gejammert — 'das ist ein Unglück! Nichts kann an Ort und Stelle bleiben, wo ich es hingelegt; Alles wird mir verräumt; Alles geschieht mir zum Possen; o, Menschen, Menschen!' — Die Dienerschaft aber kannte den gutmüthigen Murrkopf; ließ ihn nach Herzenslust fortbrummen, und — wenige Minuten — so war alles vergessen, bis ein ähnlicher Anlaß dieselbe Scene erneuerte." —

Die Tageseintheilung war eine mehrentheils feststehende. In der Regel erhob er sich mit Tagesanbruch vom Bett, und begab sich dann alsbald auch an die Arbeit. Sein Frühgetränk bestand meist aus Kaffee. Oft kochte er sich ihn selbst auf einer Maschine. Wenn irgendwo, so war er hier haushälterisch, denn er zählte mit der größten Gewissenhaftigkeit die Kaffeebohnen jedesmal ab, von denen er auf die Tasse 60 Stück rechnete. Hätte Beethoven diese kuriose Sparsamkeit auf alle anderen Lebensbedürfnisse übertragen, so würde er vermuthlich weniger Geldsorgen gehabt haben.

„Der ganze Vormittag," so berichtet Seyfried, „vom ersten Lichtstrahl bis zur Tafelzeit, war der mechanischen Arbeit, dem Niederschreiben nämlich, geweiht; des Tages Rest gehörte zum Denken und Ordnen der Ideen. Kaum den letzten Bissen zum Munde geführt, wurde, falls er keinen weiteren Ausflug in petto hatte, die gewöhnliche Promenade angetreten; das heißt: er lief im Dupplirschritt, wie gestachelt dazu, ein paarmahl 'um die Stadt', welche damals von 'schönen Promenaden' umgeben war. Die Witterung kümmerte ihn dabei nicht, es war ihm völlig gleichgiltig, ob es draußen regnete und stürmte, oder nicht. Auch die Jahreszeit machte dabei keinen Unterschied, ebensowenig auch Hitze und Kälte. Unterwegs arbeitete er im Kopfe, und machte sich entweder auf der Stelle Notizen in das Notenpapier, welches er stets bei sich führte, oder schrieb das, was ihm während der Promenade eingefallen war, unmittelbar nach seiner Heimkunft nieder. Hatte er die Sommermonate, wie es meist geschah, auf dem Lande in der Umgebung Wien's zugebracht, so kehrte er im Herbst 'sonnenverbrannt' nach der Stadt zurück, da er sich während der Villeggiatur so viel als möglich im Freien aufhielt. 'Der Winter gab ihm wieder seinen etwas gelblichen Teint zurück', wie Schindler bemerkt. Spätestens um 10 Uhr Abends begab Beethoven sich zur Ruhe."

Über Beethoven's äußere Erscheinung sagt der ebengenannte Gewährsmann:

„Beethoven dürfte schwerlich über 5 Fuß 4 Zoll Wiener Maß gemessen haben. Sein Körper war gedrängt, von starkem Knochenbau und kräftiger Musculatur; sein Kopf ungewöhnlich groß, mit langem, struppigem, fast ganz grauem Haar bewachsen, das nicht selten vernachlässigt um seinen Kopf hing, und ihm ein etwas verwildertes Aussehen gab, wenn noch dazu sein Bart eine übermäßige Länge erreicht hatte, was sehr oft der Fall war. Seine Stirn war hoch und breit; sein braunes Auge klein, das sich beim Lachen beinahe ganz in den Kopf versteckte; dagegen trat es plötzlich in ungewöhnlicher Größe hervor, rollte entweder blitzend herum, den Stern fast immer nach oben gewandt, oder es bewegte sich gar nicht, stier vor sich hin blickend, sobald sich irgend eine Idee seiner bemächtigte.

Damit erhielt aber sein ganzes Äußere eben so plötzlich eine auffallende Veränderung, ein sichtbar begeistertes und imponirendes Ansehen, so zwar, daß sich diese kleine Gestalt eben so riesenmäßig vor einem emporhob, wie sein Geist. Diese Momente der plötzlichen Begeisterung überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Straße, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden.[1]) Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge und Gesichte aus, niemals aber gestikulirte er weder mit dem Kopfe noch mit den Händen, ausgenommen wenn er vor dem Orchester stand. Sein Mund war gut geformt und ebenmäßig die Lippen. Die Nase etwas breit. Sein Lächeln verbreitete über das ganze Gesicht etwas überaus Gütiges und Liebreiches, das in der Conversation mit Fremden besonders wohl that, indem er sie aufmunterte; dagegen war sein Lachen oft übermäßig schallend und verzerrte das geistreiche und stark markirte Gesicht; der große Kopf schwoll auf, das Gesicht wurde noch breiter, und das Ganze glich nicht selten einer grinsenden Fratze. Gut, daß es nur immer schnell vorübergehend war. Das Kinn hatte in der Mitte und an beiden Seiten eine längliche Vertiefung, die dem Ganzen eine muschelartige Gestaltung und eine besondere Eigenthümlichkeit verlieh."

Diese Personalbeschreibung bezieht sich theilweise auf die spätere Altersstufe Beethoven's, denn Schindler machte erst im Jahr 1814 des Meisters Bekanntschaft, mithin als dieser im 44. Lebensjahr stand.

---

[1]) Damit stimmt überein, was ein Herr v. Malfatti-Rohrenbach über die letzten Lebensjahre Beethoven's berichtete: „Jeder Droschkenkutscher kannte ihn und die Leute wichen achtungsvoll zurück, wenn er einherwandelte, das Notizbuch oder einen Bleistift in der Hand, mit aufgerichtetem Kopfe, oder auch gemüthlich mit dem Stecher Land und Leute beobachtend."

VI.

In Amor's Banden.

„Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!“

Das hohe Lied Schiller's „An die Freude“, dem diese Verse angehören, jenes Lied, welches Beethoven's Sinn bis beinahe an's Lebensende beschäftigte, hatte dessen Aufmerksamkeit schon frühzeitig in Anspruch genommen. Zu Beginn des Jahres 1793, also kurze Zeit nachdem Beethoven seinen Wohnsitz in Wien aufgeschlagen, schrieb der Bonner Staatsrath Fischenich über ihn an Charlotte v. Schiller:

„Er wird auch Schiller's Lied an die Freude und zwar jede Strophe bearbeiten.“

Beethoven war also mit diesem Gedicht schon sehr wohl bekannt, als er noch in Bonn weilte. Sicher wurde sein Feuergeist durch den poetischen Schwung desselben lebhaft entzündet, und denkbar ist es, daß sein Inhalt auch mit die zarten Gefühle für das andere Geschlecht in ihm erwecken half. Thatsächlich gerieth das Herz des Jünglings schon während der Bonner Zeit, wenn auch nur vorübergehend, wie es bei ersten Liebesregungen der Fall zu sein pflegt, wiederholt in

Flammen. Im Hause der Frau v. Breuning erschien eine junge Dame, Jeanette d'Honrath aus Köln, für einige Zeit zum Besuch. Wegeler sagt von ihr:

„Sie war eine schöne, lebhafte Blondine, von gefälliger Bildung und freundlicher Gesinnung, welche viele Freude an der Musik und eine angenehme Stimme hatte."

Um ihre Hand bemühte sich ein österreichischer, in Köln stationirter Werbehauptmann, Namens Carl Greth, der spätere Feldmarschall-Lieutenant und Inhaber des österreichischen Infanterie-Regiments Nr. 23, den sie auch heirathete.

Es giebt Mädchennaturen, denen es eine gewisse harmlose Genugthuung gewährt, Huldigungen von Jünglingen entgegen zu nehmen, um dieselben dann in schelmischer, für leicht erregbare Gemüther doppelt anziehender Naivetät mit jenem „Zauberfädchen" zu umschlingen, „das sich nicht zerreißen läßt." Von dieser Art scheint Jeanette d'Honrath gewesen zu sein, denn beim Musiziren mit Beethoven „neckte sie ihn, so fügt Wegeler hinzu, mehrmals durch den Vortrag eines damals bekannten Liedes":

Mich heute noch von Dir zu trennen
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz!

Eine zweite zarte Neigung, die Beethoven offen zur Schau trug,[1]) widmete er bald darauf einem „schönen und artigen" Fräulein Westerhold. Sein Liebesgefühl zu diesem Mädchen war so stark und auffallend, daß Bernhard Romberg noch nach Jahrzehnten Mancherlei davon zu erzählen wußte.

Wegeler berichtet in Übereinstimmung mit Stephan v. Breuning, Ferd. Ries und Romberg, daß Beethoven „nie ohne Liebe" und meist von ihr im hohem Grade ergriffen war. Dem fügt Wegeler hinzu:

„in Wien war Beethoven, wenigstens so lange ich da lebte, immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, so doch sehr schwer geworden wären. Bemerken will ich noch, daß so viel mir bekannt geworden, jede seiner Geliebten höheren Ranges war."

---

[1]) Im Gegensatz zu Dolezalek's Behauptung, „daß man ihm nie anmerkte, wenn er verliebt war."

Diese Äußerung Wegeler's ist, wie sich zeigen wird, mit einer gewissen Einschränkung richtig.

Beethoven's Persönlichkeit übte auf manche, zur Schwärmerei geneigte Damen eine ungewöhnliche Anziehungskraft aus, trotzdem er „sehr häßlich" war, wie die Gräfin Gallenberg, geb. Comtessa Giulietta Guicciardi, von der bald die Rede sein wird, in einer Unterhaltung mit Otto Jahn bemerkte. Robert Schumann schrieb seiner Schwägerin Therese als neunzehnjähriger Jüngling aus Brescia:

> „Die Engländerinnen lieben alle mit dem Kopfe, d. h. sie lieben Brutus'se oder Lord Byron's, oder Mozarte und Raphaele, weniger die äußere Schönheit, wie Apollo's oder Adonis'se. wenn nicht der Geist schön ist: die Italienerinnen machen es umgekehrt und lieben allein mit dem Herzen; die Deutschen vereinigen Beides . . . . ."

Bei Beethoven traf nur das eine Moment zu: er fesselte deutsche Jungfrauen durch seine künstlerischen und geistigen Eigenschaften. Und da er selbst von lebhaft empfindendem, feurigen Naturell war, so ist es um so erklärlicher, wenn er sich leicht von den Pfeilen des schalkischen Liebesgottes getroffen fühlte.

So verhielt es sich z. B. mit Marianne Willmann, der schönen, talentvollen Bühnensängerin, die Beethoven schon von Bonn her kannte. Ihr erstes theatralisches Debüt hatte sie zu Wien, wo sie durch Rhigini ausgebildet worden war, in Umlauf's Oper „Der Ring der Liebe, oder Zemiren's und Azor's Ehestand" mit günstigem Erfolg gemacht. Dann war sie (1787) an der Frankfurter Bühne thätig, und von dort kam sie 1788 nach Bonn. Hier blieb sie, abgesehen von einzelnen Kunstreisen, die sie in Begleitung ihres Vaters, eines tüchtigen Cellospielers, und ihrer älteren Schwester, einer Schülerin Mozart's, unternahm, bis Mitte 1793.

Inzwischen hatte sich Marianne Willmann zu einer vorzüglichen Sängerin ausgebildet, und einen Ruf erworben, der sie für größere Bühnen begehrenswerth machte. Zunächst fand sie zum Karneval 1794 ein Engagement als Primadonna bei einem Theater Venedig's. Von dort ging sie über Graz und Wien nach Berlin, machte daselbst aber kein Glück, und kehrte nach Wien zurück, um an der kaiserlichen Oper thätig zu sein. Beethoven, der ihre Bekanntschaft nicht erst zu

suchen brauchte, trat ihr bald näher, verliebte sich in sie und warb um ihre Hand, fand indessen keine Gegenliebe, „weil er so häßlich war, und halb verrückt!" wie eine Nichte Mariannen's, die Tochter von deren Bruder, Max Willmann, aussagte.[1]) Beethoven durfte sich glücklich preisen, dieser Neigung nicht zum Opfer gefallen zu sein. Marianne Willmann starb im Januar 1802 nach kurzer Ehe, die sie 1799 mit einem gewissen Galvani geschlossen hatte.

Nach einer Mittheilung Bertolini's, dem mehrjährigen ärztlichen Berather Beethoven's, hatte dieser „gewöhnlich eine Flamme: die Guicciardi, Frau v. Frank, Bettina Brentano".[2]) Czerny behauptete auch, daß er für die, nicht mit äußeren Vorzügen ausgestattete Gräfin Keglivics, der er seine Es dur-Sonate op. 7 zueignete, ein mehr als lebhaftes Interesse empfunden haben soll.

Unter allen diesen Neigungen wurde für Beethoven nur die Liebe zu Giulietta Guicciardi bedeutungsvoll. Giulietta, aus einem altadligen italienischen Geschlecht abstammend, war die Tochter des Grafen Franz Joseph Guicciardi, und wurde am 23. November 1784 geboren. Im Jahr 1800 stieg ihr Vater, nachdem er seit 1792 verschiedene Ämter im österreichischen Staatsdienst verwaltet, zum Hofrath der k. k. böhmischen Hofkanzlei in Wien auf. Da Giulietta's Mutter eine geborene Gräfin Brunswick war, so fand Beethoven bei seinen Beziehungen zu der Familie dieses Namens bald Gelegenheit, mit ihr in nähere Berührung zu kommen. Ohne Zweifel gab zunächst die Kunst Veranlassung dazu; denn Giulietta war musikalisch, und eine gewandte Klavierspielerin. Ihre Schönheit und Liebenswürdigkeit machte auf Beethoven einen so tiefen Eindruck, daß sein Herz schnell für sie in Feuer und Flammen gerieth. Bis zu welchem Grade er von dieser Neigung ergriffen wurde, ist aus dem an Wegeler gerichteten Briefe vom 16. November 1801 zu ersehen. In demselben heißt es:

„Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie

---

[1]) Thayer II, 58.

[2]) Ebendas. II, 166. Von einer wirklichen Liebe zu Bettina Brentano kann nicht die Rede sein.

traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt, und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste mal, daß ich fühle, daß Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; ich muß mich nun noch wacker herumtummeln."

Beethoven spricht ausdrücklich von dem „zauberischen Mädchen", das ihn liebt, und so ist nicht daran zu zweifeln, daß seine Neigung vollkommen erwiedert wurde. Thayer vermuthet, daß er sich auch förmlich um die Hand der schönen Giulietta bemüht habe, daß sie für ihre Person nicht abgeneigt gewesen sei, ihm dieselbe zum Ehebunde zu reichen, und daß, „der eine Theil ihrer Eltern der Heirath zugestimmt, der andere hingegen, wahrscheinlich der Vater, sich weigerte, das Glück seiner Tochter einem Manne ohne Rang, Vermögen und feste Anstellung anzuvertrauen." Wie groß aber Beethoven's Sehnsucht nach der Gemeinschaft einer liebenden Seele war, zeigen folgende Worte, die er sich um diese Zeit, oder doch nicht um Vieles später notirte. Sie lauten:

„Nur Liebe — ja nur sie vermag dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist."

Die Beziehung zu Giulietta Guicciardi wurde bald vollständig durch die Bewerbung des Grafen Gallenberg[1]) gelöst, mit dem sie am 3. November 1803 die Ehe einging. Es blieb von dem zarten Verhältniß Beethoven's zu dieser Dame nur jene herrliche Tondichtung übrig, welche wir noch heute als eine köstliche Blüthe seines Genius bewundern: die unter dem Namen „Mondscheinsonate" bekannte Komposition in Cis moll, op. 27, Nr. 2. Sie entstand wahrscheinlich im

---

[1]) Graf Wenzel Robert v. Gallenberg, geb. 28. Dez. 1783 in Wien, gest. 13. März 1839 in Rom, war Komponist und schrieb eine große Zahl von Balleten nebst einiger Klaviermusik. Während der Jahre 1821—23 leitete er gemeinschaftlich mit dem Impresario Barbaja das Wiener Hofoperntheater. Im Jahr 1829 trat er auf eigenes Risiko an die Spitze des Theaters am Kärthnerthor. Große Verluste nöthigten ihn aber, diese Stellung bald wieder aufzugeben, und, wie Fétis bemerkt, nach Italien zu flüchten, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Herbst 1801, und erschien mit der Widmung an Giulietta G. im März 1802.

Nach der Verheirathung begab sich Giulietta mit ihrem Manne, dem Grafen Gallenberg, nach Italien. Von dort kehrte das Paar im Jahr 1821 nach Wien zurück. Im folgenden Jahre hatte Beethoven eine Begegnung mit seiner ehemaligen Geliebten, über die er sich sehr abfällig gegen Schindler aussprach. Seine Äußerungen endeten mit den Worten: „arrivée a Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.“ Worauf sich dieser Ausdruck der Verachtung beziehen könnte, weiß man nicht.

So schmerzlich Beethoven auch durch die Entsagung auf Giulietta G. berührt worden sein mochte — diese Liebesaffaire war für ihn eine wohlthätige Schickung gewesen. Er wurde dadurch zeitweilig der Schwermuth enthoben, welche die Sorge um sein Gehör über ihn gebracht hatte. Zeitweilig, sagen wir, denn wie es trotz des Bewußtseins, zu lieben und geliebt zu werden, bisweilen in ihm aussah, zeigt uns das bekannte testamentarische Dokument, welches Beethoven zu Anfang des Herbstes 1802 niederschrieb. „Mit Freude eil ich dem Tode entgegen — komm wann Du willst, ich gehe Dir muthig entgegen,“ heißt es in diesem denkwürdigen Vermächtniß. Zum Glück für die Kunst unterlag sein kräftiger Geist nicht. Was er im November des vorhergehenden Jahres an Wegeler geschrieben hatte: „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen,“ wurde zur Wahrheit.

Mit dem „Lieben“ war's freilich für eine geraume Weile vorbei; der Schmetterling hatte sich an der Flamme die Flügel verbrannt. Doch verlor Beethoven darüber keineswegs die lebhafte Empfänglichkeit für das schöne Geschlecht. Ferd. Ries berichtet darauf bezüglich:

> „Beethoven sah Frauenzimmer sehr gerne, besonders schöne, jugendliche Gesichter, und gewöhnlich, wenn wir an einem etwas reizenden Mädchen vorbeigingen, drehte er sich um, sah es mit seinem Glase nochmals scharf an und lachte oder grinzte, wenn er sich von mir bemerkt fand. Er war sehr häufig verliebt, aber meistens nur auf kurze Dauer. Da ich ihn einmal mit der Eroberung einer schönen Dame neckte, gestand er mir, die habe ihn am stärksten und längsten gefesselt — nämlich volle sieben Monate.“

An einer anderen Stelle seiner Erinnerungen erzählt Ries:

„Beethoven besuchte mich nie öfter, als da ich im Hause eines Schneiders wohnte, wo drei sehr schöne, aber durchaus unbescholtene Töchter waren.“

Mit Bezug auf diese Mädchen schloß Beethoven einen Brief vom 24. Juli 1804 an Ries in scherzhafter Weise also:

„schneidern Sie nicht zu viel, empfehlen Sie mich der Schönsten der Schönen; schicken Sie mir ein halbes Dutzend Nähnadeln.“ —

Auch für kleine harmlose galante Abenteuer war Beethoven nicht unempfänglich. In der Zeit, aus welcher der soeben erwähnte Brief herrührt, wohnte er in Baden. Ries kam eines Abends dahin, um seine Lektionen bei ihm fortzusetzen.

„Dort fand ich, so berichtet er, eine schöne, junge Dame bei ihm auf dem Sopha sitzen. Da es mir schien, als käme ich ungelegen, so wollte ich gleich mich entfernen, allein Beethoven hielt mich zurück und sagte: 'Spielen Sie nur einstweilen!' Er und die Dame blieben hinter mir sitzen. Ich hatte schon sehr lange gespielt, als Beethoven auf einmal rief: 'Ries, spielen Sie etwas Verliebtes!' Kurz nachher: 'etwas Melancholisches!' Dann: 'etwas Leidenschaftliches!' u. s. w. —“

„Aus dem, was ich hörte, konnte ich schließen, daß er wohl die Dame in etwas beleidigt haben müsse, und es nun durch Launen gut machen wolle. Endlich sprang er auf und schrie: 'Das sind ja lauter Sachen von mir!' Ich hatte nämlich immer Sätze aus seinen eigenen Werken, nur durch einige kurze Übergänge an einander gereiht, vorgetragen, was ihm aber Freude gemacht zu haben schien. Die Dame ging alsbald fort, und Beethoven wußte zu meinem Erstaunen nicht, wer sie war. Ich hörte nun, daß sie kurz vor mir hereingekommen sei, um Beethoven kennen zu lernen. Wir folgten ihr bald nach, um ihre Wohnung und dadurch später ihren Stand zu erforschen. Von Weitem sahen wir sie noch (es war mondhell), allein plötzlich war sie verschwunden. Wir spazierten nachher unter mannigfaltigen Gesprächen wohl noch anderthalb Stunden in dem angrenzenden schönen Thal. Beim Weggehen sagte Beethoven jedoch: 'Ich muß herausfinden, wer sie ist, und Sie müssen helfen.' Lange Zeit nachher begegnete ich ihr in Wien und entdeckte nun, daß es die Geliebte eines ausländischen Prinzen war. Ich theilte meine Nachricht Beethoven mit, habe aber nie, weder von ihm, noch von sonst jemand etwas weiteres über sie gehört.“

Diese Anekdote zeigt, im Zusammenhange mit den vorhergehenden Erzählungen seines Schülers betrachtet, wie leicht Beethoven's Sinn auch momentan durch weibliche Schönheit gefangen genommen werden konnte. Offenbar hatte die apokryphe „Geliebte des ausländischen Prinzen“ sich nur einmal den, zu jener Zeit schon berühmten Tonmeister

von Person ansehen wollen. Nachdem ihre Neugierde befriedigt war, empfahl sie sich auf Nimmerwiedersehen.

Man könnte im Hinblick auf dergleichen, an sich bedeutungslose Vorkommnisse vielleicht meinen, daß Beethoven in einem gewissen Sinne leichtfertig oder wenigstens doch leichtlebig gewesen sei. Dafür liegen aber keine Anhaltspunkte vor. Ist auch nicht anzunehmen, daß er sein Leben in mönchischer Askese hingebracht habe, so bewahrte ihn doch jedenfalls sein stark ausgebildetes sittliches Gefühl vor allen Ausschweifungen, denen sich übertrieben sinnlich geartete Naturen leicht hingeben. Durch glaubwürdige Personen ist es bezeugt, daß Beethoven in moralischer Hinsicht strengen Grundsätzen huldigte. Dies offenbarte sich schon in seinen Jünglingsjahren. Nikolaus Simrock, der ehemalige Hornist in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn, erzählte, daß man auf der Reise nach Mergentheim[1]) im Jahr 1791 bei einem unterwegs eingenommenen Mittagessen die aufwartende Kellnerin veranlaßt habe, Beethoven durch scherzhaft gemeinte Koketterien in Versuchung zu bringen. Er ließ sich aber darauf in keiner Weise ein und verabreichte dem Mädchen, als dasselbe trotzdem sein Spiel noch weiter fortsetzte, einen kräftigen Denkzettel in Form einer Ohrfeige. Das Konkubinat, in welcher Form auch immer, war ihm in tiefster Seele verhaßt, und ebenso jede Art des Cicisbeates. Schindler erzählt, daß er mit einem sonst ihm werthen Wiener Berufsgenossen, der sich des letzteren schuldig gemacht, innerlich gebrochen und seine Grüße bei Begegnungen kaum „mit der gewöhnlichen Höflichkeit erwiedert" habe. Die mitgetheilten Thatsachen stimmen völlig mit Dolezalek's Angabe überein, daß Beethoven sich nicht betheiligt habe, „wenn das Gespräch auf Zoten und dergleichen kam". Dr. Weißenbach durfte daher über ihn sagen:

„Nie ist mir in meinem Leben ein kindlicheres Gemüth in Gesellschaft von so kräftigem und trotzigem Willen begegnet. Inniglich hängt es an allem Guten und Schönen durch einen angeborenen Trieb, der weit alle Bildung überspringt. In dieser Hinsicht haben mich oft Äußerungen dieses Gemüths wahrhaft entzückt. Entheiligung dessen, was er liebt und ehrt, durch Gesinnung, Wort und Werk kann es zu Zorn, Wehre und auch Thränen bringen. Darum ist es mit

---

[1]) S. Bd. I, S. 60 d. Bl.

der gemeinen Welt auf ewig zerfallen. Für das moralische Recht ist es so heiß erglüht, daß es sich dem nicht freundlich mehr zuzuwenden vermag, an dem es eine böse Befleckung erschauen hat müssen .... In Hinsicht auf die Sünde der Lust ist er unbefleckt, daß er wohl Bürger's Lied von der Manneskraft allen Männern der Haupt- und Residenzstadt zurufen kann."

In dem letzten Satz betont Weißenbach, der als erfahrener Arzt in psychologischer Hinsicht tiefer zu sehen vermochte als unkundige Beobachter, den leicht verständlichen Gegensatz zwischen Beethoven's Unverdorbenheit in sittlichen Dingen, und dem mit gewohnheitsmäßiger Routine vollführten unzüchtigen Lebenswandel der damaligen Wiener Männerwelt, indem er auf die unbescholtene Mannhaftigkeit des Meisters hinweist. Das wollte er offenbar sagen und nichts anderes.

Um den Zeitpunkt, bei welchem wir stehen geblieben waren, beschäftigte Beethoven sich mit Vollendung der heroischen Symphonie, so wie mit seiner Oper „Fidelio", welche im Jahr 1805 beendigt wurde. Wir wissen schon, daß er diesem Werke auf Antrieb seiner Freunde im folgenden Winter eine theilweise Umgestaltung angedeihen ließ. Außerdem war er im Jahr 1806 nicht allein durch die Komposition der B dur-Symphonie und des Violinkonzertes für Clement in Anspruch genommen, sondern auch durch einige andere größere, allerdings erst 1807 völlig beendete Werke, wie die Streichquartette op. 59, die C moll-Symphonie, die C dur-Messe und Coriolan-Ouvertüre. Nichtsdestoweniger blieb ihm hinreichende Muße zur regen Betheiligung am gesellschaftlichen Leben und Treiben. Fand er sich doch veranlaßt, damals auf einer Seite seiner Skizzen zu den vorerwähnten Quartetten die Worte zu notiren: „Ebenso wie Du Dich hier in den Strudel der Gesellschaft stürzest, ebenso ist's möglich Opern trotz allen gesellschaftlichen Hindernissen zu schreiben." Und zu alledem kam noch ein neues Liebesverhältniß, welches auf's Tiefste in sein Leben eindrang. Wir werden sogleich mehr darüber erfahren.

Nachdem Beethoven in der ersten Hälfte des Jahres 1806 angestrengt gearbeitet hatte, begab er sich nach Ungarn, zunächst zu seinem Freunde Franz Brunswick, und bald darauf in einen ungarischen Badeort. Von dort aus richtete er an die Dame seines Herzens einen in drei Absätzen geschriebenen Brief, von dem Schindler irrthümlich

annahm, daß er für Giulietta Guicciardi, die schon seit drei Jahren verheirathet war, bestimmt gewesen sei. Derselbe fand sich erst nach Beethoven's Tode vor. Es ist nicht erwiesen, daß die Persönlichkeit an die er gerichtet wurde, ihn auch wirklich erhalten habe. Wer jene Dame war, dafür liegt bis jetzt noch kein direkter Beweis vor. Doch ist durch Thayers Untersuchungen das Dunkel in dieser Angelegenheit so weit gelichtet worden, daß man mit größter Wahrscheinlichkeit unter der Geliebten des Meister's die Gräfin Therese Brunswick zu denken hat. Sie war es, bezüglich deren Beethoven im Jahr 1807 an Brunswick schrieb: Küsse Deine Schwester Therese, sage ihr, ich fürchte, ich werde groß, ohne daß ein Denkmal von ihr dazu beiträgt, werden müssen," — sie war es, die ihm ihr Portrait in Öl gemalt verehrte,[1]) und der die Sonate op. 78 zugeeignet wurde.

Der fragliche Brief aber lautet wörtlich:

„Am 6. Juli, Morgens.[2])

Mein Engel, mein alles, mein Ich — nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift (mit deinem) — erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt, welcher nichtswürdige Zeitverderb in d. g. — Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht — kann unsere Liebe anders bestehen, als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen, kannst du es ändern, daß du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin. — Ach Gott, blick' in die schöne Natur und beruhige dein Gemüth über das Müssende — die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit dir, dir mit mir — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für dich leben muß — wären wir ganz vereinigt, du würdest dieses Schmerzliche ebensowenig als ich empfinden. — Meine Reise war schrecklich; ich kam erst Morgens 4 Uhr gestern hier an; da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andere Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg; auf der letzten Station warnte man mich, bei Nacht zu fahren — machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur,[3]) und ich hatte Unrecht; der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundloß, bloßer Landweg — ohne solche Postillone, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hieher dasselbe Schicksal mit

---

[1]) S. S. 60 dieses Bandes.

[2]) Thayer hat überzeugend nachgewiesen, daß dieser Brief im Sommer des Jahres 1806, und zwar der erste und zweite Theil desselben nicht, wie Beethoven's irrthümliche Datirung besagt, am 6., sondern am 7., und der dritte am 8. Juli geschrieben wurde.

[3]) Beethoven war frei von Todesfurcht, und also auch in dieser Beziehung ein Held. Sagte er doch auch einmal, ein rechter Mann muß zu sterben wissen.

acht Pferden, was ich mit vier — jedoch hatte ich zum Theil wieder Vergnügen, wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. — Nun geschwind zum innern vom äußern. Wir werden unß wohl bald sehen, auch heute kann ich dir meine Bemerkungen nicht mittheilen, welche ich während dieser einigen[1]) Tage über mein Leben machte — wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine d. g. Die Brust ist voll, dir viel zu sagen — ach — es giebt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist — erheitere dich — bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein alles, wie ich dir; das übrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll.

Dein treuer Ludwig.

Abends, Montags am 6. Juli.

Du leidest, du mein theuerstes Wesen — eben jetzt nehme ich wahr, daß die Briefe in aller Frühe aufgegeben werden müssen. Montags — Donnerstags — die einzigen Tage, wo die Post von hier nach K. geht. — du leidest — ach, wo ich bin, bist auch du mit mir, mit mir und dir werde ich machen, daß ich mit dir leben kann, welches Leben!!!! so!!!! ohne dich — verfolgt von der Güte der Menschen hier und da, die ich meine ebensowenig verdienen zu wollen, als sie zu verdienen — Demuth des Menschen gegen den Menschen — sie schmerzt mich — und wenn ich mich im Zusammenhang des Universums betrachte, was bin ich und was ist der — den man den Größten nennt — und doch — ist hierin wieder das Göttliche des Menschen — ich weine, wenn ich denke, daß du erst wahrscheinlich Sonnabends die Nachricht von mir erhältst — wie du mich auch liebst — stärker liebe ich dich doch — doch nie verberge dich vor mir — gute Nacht — als Badender muß ich schlafen gehen. Ach Gott — so nah'! so weit! Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude unsere Liebe — aber auch so fest, wie die Veste des Himmels.

Guten Morgen, am 7. Juli.

Schon im Bette drängen sich die Ideen zu dir, meine unsterbliche Geliebte, hier und da freudig, dann wieder traurig, vom Schicksal abwartend, ob es unß erhört — Leben kann ich entweder nur ganz mit dir oder gar nicht, ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen kann und mich ganz heimathlich bei dir nennen kann, meine Seele von dir umgeben ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es seyn — du wirst dich fassen, umsomehr da du meine Treue gegen dich kennst, nie kann eine andere mein Herz besitzen, nie — nie — o Gott, warum sich entfernen müssen, was man so liebt, und doch ist mein Leben in W.(ien) so wie jetzt ein kümmerliches Leben — deine Liebe machte mich zum glücklichsten und zum unglücklichsten zugleich — in meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit,

---

[2]) Für das Wort „einigen" ist jedenfalls „wenigen" zu setzen.

Gleichheit des Lebens — kann diese bei unserm Verhältnisse bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit du den B. gleich erhälst. — Sei ruhig, nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck zusammen zu leben erreichen — sei ruhig, liebe mich — heute — gestern — welche Sehnsucht mit Thränen nach dir — dir — dir — mein Leben — mein alles — lebe wohl — o liebe mich fort — verkenne nie das treueste Herz deines geliebten L.

ewig Dein
ewig mein
ewig unß."

Ob Beethoven nach Beendigung seiner Bäder, von denen er im zweiten Abschnitt dieses Briefes spricht, nochmals die gräflich Brunswick'sche Familie besuchte, ist unbekannt. Vermuthlich wandte er sich aber sogleich direkt nach Schlesien, um den Fürsten Lichnowsky auf dessen nahe bei Troppau gelegenem Gut vor der Rückkehr nach Wien jenen Besuch abzustatten, welcher ein ebenso plötzliches als unerwartetes Ende nahm.[1])

Bevor Beethoven wieder in Wien eintraf, was zu Ende Oktober geschah, berichtete Breuning an Wegeler:

„Seine Gemüthsstimmung ist meistens sehr melancholisch, und nach seinen Briefen zu urtheilen, hat der Aufenthalt auf dem Lande ihn nicht erheitert."

Breuning kannte nicht den Grund dieser Depression, den man leicht aus dem vorstehend mitgetheilten Briefe an die „unsterbliche Geliebte" entnehmen kann. Was Beethoven damals in seinem Innern mit sich herumtrug, wußte außer den Nächstbetheiligten jedenfalls Niemand weiter. Und so vollständig bewahrte er das Geheimniß seines Herzens, daß erst mehrere Jahre später etwas darüber verlautete.

Inzwischen hatte sich Beethoven's Liebesgefühl bis zu solcher Höhe gesteigert, daß er im Frühjahr 1810, als er die Zeit gekommen glaubte, um die vorbereitenden Schritte zu der von ihm ersehnten ehelichen Verbindung mit seiner Erwählten thun zu müssen, am 2. Mai seinem alten Freunde Wegeler schrieb:

„Du wirst mir eine freundschaftliche Bitte nicht abschlagen, wenn

---

1) S. Bd. I S. 169 d. Bl.

ich Dich ersuche, mir meinen Taufschein zu besorgen. — Was nur immer für Unkosten dabei sind, da Steffen Breuning mit Dir in Verrechnung steht, so kannst Du Dich ja gleich bezahlt machen, so wie ich hier an Steffen gleich Alles ersetzen werde. — Solltest Du auch selbst es der Mühe werth halten, der Sache nachzuforschen und es Dir gefallen, die Reise von Coblenz nach Bonn zu machen, so rechne mir nur Alles an. — Etwas ist unterdessen in Acht zu nehmen; nämlich: daß noch ein Bruder früherer Geburt vor mir war, der ebenfalls Ludwig hieß, nur mit dem Zusatze: Maria, aber gestorben ist. Um mein gewisses Alter zu bestimmen, muß man also diesen erst finden, da ich ohnedies schon weiß, daß durch Andere hierin ein Irrthum entstanden, da man mich älter angegeben, als ich war. — Leider habe ich eine Zeitlang gelebt, ohne selbst zu wissen, wie alt ich bin. — Ein Familienbuch hatte ich, aber es hat sich verloren, der Himmel weiß, wie. — Also, laß Dich's nicht verdrießen, wenn ich Dir diese Sache sehr warm empfehle, den Ludwig Maria und den jetzigen nach ihm gekommenen Ludwig ausfindig zu machen. — Je bälder Du mir den Taufschein schickst, desto größer meine Verbindlichkeit."—

Man sieht, wie wichtig Beethoven diese Angelegenheit nahm, wieviel ihm darauf ankam, das richtige Taufzeugniß zu erhalten. Sein Wunsch wurde auch erfüllt. Doch nützte es ihm für den bewußten Zweck nichts mehr: das Schicksal hatte es anders mit ihm beschlossen. Im Sommer desselben Jahres meldete Stephan v. Breuning seinem Schwager Wegeler:

„Beethoven sagt mir alle Woche wenigstens einmal, daß er Dir schreiben will; allein ich glaube, seine Heiraths-Parthie hat sich zerschlagen, und so fühlt er keinen so regen Trieb mehr, Dir für die Besorgung des Taufscheins zu danken."

Beethoven muß von einer baldigen Verwirklichung seiner Ehestandswünsche vollständig überzeugt gewesen sein, sonst hätte er den Coblenzer Freund nicht in so dringlicher Weise um die schleunige Besorgung des Taufscheines gebeten. Über die Ursache der Vereitelung seiner Hoffnungen ist nichts bekannt. Doch darf man als sicher annehmen, daß der Anlaß dazu nicht von ihm, sondern von den seiner Geliebten zunächststehenden Verwandten ausging. War diese Geliebte wirklich die Schwester des ihm so nah befreundeten Grafen Brunswick, wie kaum noch bezweifelt werden kann, so ist die Vermuthung gerechtfertigt, daß ihre Angehörigen dem, wohl möglichst lange verheimlichten Verhältniß im entscheidenden Augenblicke aus

naheliegenden Gründen ein Ende bereiteten. Neben Beethoven's persönlichen Verhältnissen dürfte hauptsächlich dabei der für aristokratische Kreise keineswegs begehrenswerthe Familienanhang des Meisters mitbestimmend gewesen sein. Sein gräflicher Freund Franz Brunswick war jedenfalls nicht mitwirkend dabei betheiligt, da die Beziehung zu diesem nach wie vor eine unverändert herzliche blieb. Die jähe Zertrümmerung seines lange geträumten Glücks aber mußte ein furchtbarer Schlag für ihn sein. Nachdem er sich von der Betäubung desselben einigermaßen erholt hatte, schrieb er das F moll-Quartett, um sein Herz zu erleichtern. Wovon es erfüllt und bewegt war, ist in diesem Werk deutlicher ausgesprochen, als Worte es zu sagen vermögen.

Beethoven's Liebesverhältniß löste sich um die Mitte Mai des Jahres 1810 auf. Bald danach kam er mit Bettina v. Arnim in Berührung. Sie fand ihn, als sie ihn in seiner Behausung aufsuchte, am Klavier. Er ließ sich durch ihre Anwesenheit nicht stören, und sang ihr sogleich nach der kurzen Begrüßung außer dem Liede „Kennst Du das Land" noch dasjenige zu Goethe's „Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe" vor, welches ohne Zweifel mit Bezug auf seine verunglückte „Heirathsparthie" komponirt wurde. Vermochte Bettina auch nicht die Wunde zu heilen, welche soeben seinem Herzen geschlagen worden war, so wirkte doch ihre jugendlich anmuthige Erscheinung im Verein mit ihrem lebensvoll geistreichen Wesen wohlthätig ablenkend und zerstreuend auf ihn. Wenn Beethoven sich dadurch zu animirtem Gedankenaustausch mit ihr angeregt fühlte, wenn er äußerlich zufrieden erschien, und auf ihr freundliches, zutrauliches Entgegenkommen einging, ja, die Miene der Heiterkeit und Lebenslust zur Schau trug, um seinen Seelenschmerz zu verbergen, so konnte sie vermeinen, ihm ein tieferes Interesse, eine Neigung für ihre Persönlichkeit eingeflößt zu haben. Hierauf lassen wenigstens die Briefe[1]) schließen, welche sie zum großen Theil erfunden und in Beethoven's Namen an sich selbst gerichtet hat — jene Briefe, die neben dem Aus-

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 191.

druck verehrungsvollster Freundschaft einen stellenweise stark ausgeprägten erotischen Beigeschmack haben.

Wie weit aber Beethoven, der überdies wußte, daß Bettina sich im Brautstande befand, damals von der Neigung zu derartigen Kundgebungen entfernt war, welche Gefühlstonart vielmehr sein Inneres durchzitterte, davon zeugt eben sein, im Oktober desselben Jahres komponirtes F moll-Quartett, mit welchem er bestrebt war, den auf ihm lastenden Druck abzustreifen — ein echt künstlerisches Verfahren, vermöge dessen sich bekanntlich auch Goethe aus ähnlichen Gemüthszuständen rettete.

Im Frühjahr 1811 hatte sich Beethoven so weit wieder beruhigt, daß er in Betreff der erlittenen Niederlage Trost in einem Gedanken suchte, zu welchem ihm die Nachricht von dem Hinscheiden der Lebensgefährtin Härtel's in Leipzig Veranlassung gab. Er schrieb nämlich diesem seinem Verleger am 20. Mai des genannten Jahres:

„Ich nehme den wärmsten Antheil an dem gerechten Schmerz über den Tod ihrer Gattin; mich dünkt, durch diese beynahe jedem Ehegatten bevorstehende Trennung sollte man abgehalten werden, sich diesem Stande beyzugesellen."

Zur Befolgung dieser Anschauung war für Beethoven aber noch nicht der richtige Zeitpunkt gekommen, wie man sogleich sehen wird.

Nicht selten läßt sich im Leben gereifter Männer von feurigem Temperament beobachten, daß sie geneigt sind, für ein zerstörtes Liebesglück Ersatz zu suchen, nachdem sie den erlittenen Verlust einigermaßen verschmerzt haben. Auch bei Beethoven war dies der Fall, als er sich — es mag im Jahr 1811 gewesen sein — der ältesten Tochter des ihm nahe befreundeten Malfatti'schen Hauses liebenden Sinnes zuwandte. Seine Neigung zu Therese Malfatti ist durch das Zeugniß von deren Nichte beglaubigt, welches folgendermaßen lautet:

„Daß Beethoven meine Tante . . . . . liebte und eine Verbindung mit ihr ihm wünschenswerth gewesen sei — ebenso, daß die Eltern es aber niemals zugegeben hätten, ist wahr."

Die letzteren konnten indessen außer Sorge sein, denn Beethoven's lebhaftes Interesse für die schöne Tochter des Hauses blieb auf dieselbe

ohne Wirkung, obwohl sie ihm aufrichtige Verehrung und Bewunderung zollte. Alles ging auch so still und unbemerkt vorüber, als ob nichts vorgefallen wäre. Beethoven's Verkehr in der Malfatti'schen Familie wurde übrigens durch seine vergebliche Annäherung an die Tochter nicht alterirt, denn er verkehrte nach wie vor in diesem Hause, bis der Bruch mit dem Haupt desselben erfolgte, der erst wieder ausgeglichen wurde, als Beethoven auf dem Sterbebette lag.

Nachhaltiger wirkte die Neigung zu einer jungen Dame, welche Beethoven im Spätsommer 1811 zu Teplitz kennen lernte. Dort wurde er mit ihr durch die Gräfin Elise v. d. Recke bekannt, in deren Begleitung sie sich befand. Es war die jüngere des Schwesternpaares Sebald aus Berlin, mit dem Vornamen Amalie. Sie besaß eine außerordentlich schöne Stimme und wurde in der Berliner Singakademie als Solosängerin hochgeschätzt. Ihre ungewöhnliche musikalische Begabung hätte allein hinreichen können, für ihre Persönlichkeit ein besonderes Interesse einzuflößen. Durch ihre reizende Erscheinung erhöhte sich dasselbe aber noch wesentlich, und so ist es doppelt erklärlich, wenn Beethoven's Herz bei dem Verkehr mit ihr in Bewegung gerieth, besonders, als die Bekanntschaft im nächsten Jahr an demselben Orte wieder erneut wurde. Die Neigung zu Amalie Sebald[1]) beschäftigte Beethoven mehrere Jahre hindurch, obschon er keine Aussicht zu einem Bündniß mit ihr für's Leben hatte. Während seines häufigen gemüthlichen Beisammenseins mit diesem in jeder Hinsicht glänzend ausgestatteten Mädchen[2]) notirte er sich die Worte:

„Du darfst nicht Mensch sein, für dich nicht, nur für andere, für dich gibt's kein Glück mehr als in dir selbst, in deiner Kunst — o Gott! gib mir Kraft, mich zu besiegen, mich darf ja nichts an das Leben fesseln. Auf diese Art mit A(malie) geht alles zu Grunde."

Beethoven mußte mithin an sich arbeiten, um die neu erwachte Leidenschaft niederzukämpfen. Indessen gelang ihm dies nicht so bald. Vier Jahre später noch beschäftigte ihn diese Liebe. An Ries schrieb er d. 8. März 1816:

---

[1]) Sie heirathete nach dieser Zeit den Justizrath Krause in Berlin und starb dort im Jahr 1846.

[2]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 245.

„Alles Schöne an Ihre Frau; leider habe ich keine; ich fand nur Eine, die ich wohl nie besitzen werde; ich bin aber deswegen kein Weiberfeind,“

und in demselben Jahre äußerte er, daß sein Gefühl für Amalie Sebald noch ebenso war, „wie am ersten Tag“, d. h. am Tage der ersten Begegnung mit ihr.

Auch in diesem Falle bewährte sich die geliebte Kunst als beschwichtigende Trösterin. Im April des Jahres 1816 vollendete Beethoven seinen herrlichen Liedercyklus „An die ferne Geliebte“ op. 98. Es war gleichsam des Meisters Schwanengesang der Liebe. Wie mag ihm bei den Worten:

„Wenn Alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Thränen sind all' ihr Gewinnen!“

das holdselige Bild Amalien's vorgeschwebt haben! Doch ihn traf der Schicksalsruf: „Entbehren sollst Du! sollst entbehren.“ Amalie Sebald war und blieb, so viel man weiß, seine letzte ernste Neigung.

Das vergebliche Ringen, die ungestillte Sehnsucht Beethoven's nach der Gemeinschaft eines liebenden Weibes bildet in seinem Leben einen tief tragischen Zug. Er wollte es auch so gut haben wie Andere, aber es war ihm versagt, eine in Freud' und Leid treu hingebende Gefährtin zu besitzen. Niemand wird bei dem Gedanken an ein so herbes Geschick theilnahmslos bleiben können.

Vielleicht dürfte indessen Mancher doch der Meinung sein, Beethoven habe gewisse zarte Verhältnisse gepflegt, bei denen es ihm weniger um Gewinnung einer Gattin, als um ein angenehm aufregendes und inspirirendes Verhältniß zu thun gewesen. Eine solche Voraussetzung würde aber willkürlich erscheinen. Beethoven hat, so weit man zu sehen vermag, niemals ein mißbräuchliches, egoistisches Spiel mit der Liebe getrieben. Sein edles Empfinden bewahrte ihn vor einer derartigen selbstsüchtigen Handlungsweise. Und dann, wer wollte Richter darüber sein, ob er einem Phantom bei seinen Beziehungen zu gesellschaftlich hochgestellten Jungfrauen nachjagte? Wurde doch seine Neigung von Seiten der Gräfinnen Guicciardi und Bruns-

wick erwidert, und an ihm lag es nicht, daß beide Verhältnisse schließlich auseinandergingen.

Völlig unabhängig hiervon ist die Frage, ob Beethoven in der Ehe das von ihm ersehnte Glück auch wirklich gefunden haben würde. Vergegenwärtigt man sich die mannichfachen Eigenthümlichkeiten und Absonderlichkeiten, und vor Allem, wie sehr er das Bedürfniß, sagen wir lieber, die Nothwendigkeit fühlte, seinen Idealen nachzugehen, und sich mit ganzer Seele seinem Schaffen hinzugeben, so darf man annehmen, daß eine eheliche Verbindung ebensowenig ihm, wie seiner Gattin zum Heil gereicht haben würde. Er gehörte vor Allem der Kunst an, in welcher er Großes zu vollbringen hatte. Dessen war er sich bewußt. Im Jahr 1814 notirte er sich in sein Tagebuch: „Alles, was Leben heißt, sei der Erhabenen geopfert und ein Heiligthum der Kunst," und sieben Jahre später, als er jenes Alter erreicht hatte, in welchem der Mensch mit objektiver Klarheit auf seine Vergangenheit zurückzublicken vermag, äußerte er gegen Schindler gelegentlich einer Unterredung über sein ehemaliges Verhältniß zu Giulietta Guicciardi: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?", womit er auf seine Kunstmission deutete. Daß aber Beethoven wahrhaft zu lieben vermochte, und mit der vollen Wärme und Tiefe seiner großen Seele geliebt hat, war ein Segen, ein Gewinn für die Kunst, denn Liebe war die Triebfeder nicht nur zu mancher seiner hinreißenden Melodien, sondern auch zu gewissen seiner Tonwerke. Der Nachklang aber an das Erlebte erhielt sein Herz jugendlich frisch, und wirkte auch dann noch, vielleicht unbewußt in ihm fort, als die Zeit schwerster Sorgen über ihn hereinbrach, welche ihm durch die Vormundschaft seines Neffen bereitet wurde.

VII.

Lieder, Gesänge und einzelne Chorsätze,

mit Klavier- und Orchesterbegleitung.

„Ich schreibe nur nicht gern Lieder," äußerte Beethoven gesprächsweise gegen Rochlitz, als dieser im Sommer 1822 mit ihm verkehrte. Wollte er damit sagen, daß er sich nicht sonderlich zur Gesangslyrik berufen fühle, oder daß seine Mission auf einem andern Produktionsgebiet liege? Man darf Beides annehmen. Dennoch hat er eine beträchtliche Reihe von Liedern und Gesängen geschaffen, aber diese Kompositionen bilden keine eigentlich hervorstechende Seite in der Thätigkeit Beethoven's. Nur ein verhältnißmäßig kleiner Theil seiner Gesangslyrik zeichnet sich durch Schönheit und Bedeutung aus. Es ist überhaupt an Beethoven's Schaffen zu beobachten, daß er in den kleinen Formen, auch der Instrumentalmusik, wenig Hervorragendes geleistet hat. Sein Sinn war vorzugsweise auf das Große, Erhabene, Gewaltige gerichtet. Hierin offenbart er eine verwandte Seite zu Shakespeare und Michel Angelo, wie völlig verschieden auch die Kunstziele dieser beiden Geistesheroen von denen unseres Tondichters waren.

Beethoven's Einfluß auf den Entwickelungsgang des Liedes steht, im Ganzen und Großen betrachtet, ebenso wie bei Haydn und Mozart

in keinem Verhältniß zu der epochemachenden Bedeutung seines übrigen Wirkens. Sie hatten insgesammt höhere tonkünstlerische Aufgaben zu lösen, und konnten sich vom Beginn ihrer eigentlichen Meisterzeit ab nur nebenher noch mit der Gesangslyrik befassen. Dennoch ist nicht zu übersehen, daß sie ein nicht zu unterschätzendes Glied in der Reihe jener Männer bilden, welche seit Mitte des 17. Jahrhunderts bis zu Franz Schubert für die allmälige Ausbildung dieses blüthen- und fruchtreichen Kunstzweiges mit rühmlichem Erfolg thätig gewesen sind. Inwiefern Beethoven hierbei in Frage kommt, wird die weitere Darstellung ersehen lassen.

Beethoven's Originallieder für eine Singstimme und Klavier vertheilen sich ihrer Entstehung nach auf einen Zeitraum von vier Dezennien. In manchen Jahren dieser Periode entstand keine einzige dahingehörige Komposition, in anderen dagegen wurden kurz nacheinander mehrere derartige Arbeiten zu Papier gebracht, je nachdem Stimmung und Umstände dafür vorhanden waren. Die Mehrzahl dieser Erzeugnisse ist erotischen Inhaltes. Der Rest hat entweder, wie z. B. die Gellert'schen Lieder, einen religiösen, oder kontemplativen Charakter. Sodann gehören aber einzelne Nummern, wie das satyrische Lied Mephisto's aus Goethe's Faust: „Es war einmal ein König" und „Urians' Reise um die Welt" dem humoristischen Genre an. Auch drei patriotische Lieder, veranlaßt durch politische Ereignisse, sind darunter. Das Entstehungsjahr der meisten aller dieser Kompositionen ist bekannt. Bei einzelnen derselben war es bis jetzt nicht mit Sicherheit, und bei einigen auch nicht einmal annähernd zu bestimmen.

Die frühesten Lieder, welche Beethoven schrieb, gehören seiner Knabenzeit an; sie wurden zweifelsohne auf Anregung, sowie unter Anleitung Neefe's komponirt, wobei der Kunstjünger sich aller Wahrscheinlichkeit nach mit der schon vorhandenen Liedliteratur bekannt machte, um aus ihr für seine eigenen Arbeiten zu lernen. Das erste Lied „Schilderung eines Mädchens" — Text v. Bürger — entstand spätestens 1783, da es in diesem Jahr in Boßler's „Blumenlese" zum Abdruck gelangte. Sodann erschien 1784, gleichfalls in der „Blumenlese", das Lied: „An einen Säugling". Das dritte von Beethoven gesetzte, und

im Druck erschienene Lied ist „Der freie Mann" für eine Singstimme, Chor und Klavier. Dasselbe entstand spätestens 1790, wurde aber etwa fünf Jahre später „gegen Ende der Studienzeit bei Albrechtsberger" umgearbeitet. Wegeler benutzte die ursprüngliche Notirung zu einem Logengesang, indem er der Melodie den Text: „Was ist des Maurer's Ziel" unterlegte.

Unzweifelhaft entstammen dem Jugendalter Beethoven's auch die im Jahr 1805 als op. 52 veröffentlichten Lieder, welche eine so schroff ablehnende Beurtheilung Seitens der Leipziger Kritik erfuhren. Mit Recht beanspruchte man von einem Tonsetzer, der bereits eine ansehnliche Reihe bedeutender Werke herausgegeben hatte, mehr, als dieses Liederheft bietet, denn daß es, wie Ries versichert, ohne sein Dazuthun, und so zu sagen, hinter seinem Rücken gedruckt worden war, wußte man nicht. Aber wenn man auch von der unerlaubten Publikation der fraglichen Lieder absieht, an deren Verwerthung für den Musikhandel Beethoven schwerlich noch dachte, so bilden dieselben einen auffallenden Gegensatz zu seinen früheren Instrumentalkompositionen, von denen hier nur das spätestens 1792 in Bonn komponirte Streichtrio op. 3 in Betracht gezogen sei. Ein Vergleich dieses Werkes mit den erwähnten, höchst wahrscheinlich um dieselbe Zeit, oder doch nur wenig früher entstandenen Liedern op. 52 führt zu der Überzeugung, daß das, Beethoven durch die Naturanlage zugewiesene Kunstgebiet nicht sowohl die Vokal-, sondern vielmehr die Instrumentalkomposition war, wie dies auch seine weitere schöpferische Thätigkeit beweist. Für die Liedform war sein Geist ohnehin zu mächtig und zu wuchtig. Dies erklärt aber noch nicht allein die wenig anmuthende Beschaffenheit vieler Beethoven'schen Lieder. Es fehlt ihnen, obwohl sie melodisch gedacht sind, nicht selten jener sinnlich schöne Zug der Empfindung, ohne welchen kein Kunstwerk auf die Dauer bestehen kann — jener Zug, der sich schon in manchen lyrischen Erzeugnissen der Vorläufer des Meisters vorfindet. Beethoven's Lieder, besonders aber diejenigen der Jünglingsperiode, haben, wenige Ausnahmen abgerechnet, etwas Reizloses. Sie sind offenbar mehr gedacht, als lebendig und warm empfunden, daher die melodische Folge zum öfteren an einer gewissen soliden Trockenheit

leidet. Mit unverkennbarem Bemühen suchte er in ihnen zunächst den einfachen volksthümlichen Ton wiederzugeben, welchen vor ihm schon Joh. Adam Hiller, J. A. P. Schulz und in einzelnen Fällen auch Joh. Friedr. Reichardt mit Glück angeschlagen hatten. Es gelang ihm auch insofern, als sie von leichter Faßlichkeit sind. Mehr ist ihnen jedoch, im Allgemeinen betrachtet, kaum nachzurühmen.

Längere Zeit verfloß, ehe Beethoven sich wieder mit der Liedkomposition befaßte. Nachdem er im Herbst 1792 Bonn mit Wien vertauscht, und dann etwa ein Jahr hindurch den Unterricht Haydn's genossen hatte, empfing er neben der theoretischen Lehre Albrechtsbergers, wie wir sahen, auch Salieri's Anleitung im Vokalsatz. Ein Schüler dieses Opernkomponisten im eigentlichen Sinne des Worts war er jedoch nicht. Er wird, wie Nottebohm annimmt, Salieri nur „von Zeit zu Zeit" besucht haben, um sich in Betreff der italienischen Gesangskomposition Raths zu erholen. Beethoven komponirte zu diesem Zweck zwischen den Jahren 1793—1802 einige zwanzig Gesangsstücke auf italienische Texte, welche von Salieri mit besonderer Beziehung auf das Deklamatorische geprüft und theilweise auch korrigirt wurden. Die von Beethoven daraus gezogenen Vortheile sind an seinen weiterhin entstandenen Vokalsätzen sehr wohl zu erkennen. In rein gesanglicher Hinsicht dagegen erwuchs ihm aus Salieri's Belehrung kein so großer Gewinn, wie man vermuthen sollte, sei es nun, daß der Mentor sich auf diesen Punkt nicht näher einließ, oder daß Beethoven in Betreff desselben nicht die nöthige Empfänglichkeit besaß. Zur Hauptsache blieb er nach wie vor bei jener ihm eigenen, aus dem instrumentalen Denken und Empfinden hervorgegangenen Behandlung der menschlichen Stimme. Natur und Wesen derselben offenbarten sich ihm ihren inneren Bedingungen nach niemals vollständig, wenn auch nicht in Abrede gestellt werden kann, daß er mitunter das Rechte traf.

Das erste Gesangsstück, welches Beethoven in Wien komponirte, war das „Opferlied" von Matthison, dessen Entwurf ins Jahr 1794 fällt. „Im Jahr 1801 oder 1802, so bemerkt Nottebohm, wurde das Lied zum 2. Mal, und wiederum einige Jahre später (wahrscheinlich um 1807, frühestens aber 1805) zum 3. Male vorgenommen. Die

letzten Entwürfe fallen in die Jahre 1822 und 1823. Aus diesen ist op. 121b hervorgegangen. Das Werk wurde, wie es gedruckt vorliegt, nicht vor 1823 geschrieben; es ist auch möglich, daß es erst zu Anfang des Jahres 1824 fertig wurde."

Um 1795 schrieb Beethoven die „Adelaide" und das Lied „Seufzer eines Ungeliebten". Wahrscheinlich entstand in dem eben genannten Jahr, oder doch spätestens 1796, die Szene und Arie „Ah! perfido", welche 1810 als op. 65 mit der Widmung an die Gräfin Clari im Druck erschien. Komponirt wurde sie für Mozart's Freundin, Josephe Duschek, geb. Hambacher,[1]) welche dieselbe am 21. November 1796 in Leipzig öffentlich zu Gehör brachte. Der Text dieses Musikstückes drückt die Gefühle eines von ihrem Geliebten treulos verlassenen Mädchens aus. Beethoven hat die Stimmung lebhaft erfaßt, und in temperamentvoller Tonsprache wiedergegeben. Manche Theile der Arie erinnern sehr an Mozart, so namentlich die rezitativische Einleitung, und das sich daran schließende Adagio.

Im Jahr 1796 wurde der „Abschiedsgesang an Wien's Bürger" komponirt. Das „Kriegslied der Österreicher" gehört dem Jahr 1797 an. Ein Jahr später entstanden Nr. 4 aus op. 75, nämlich „Gretel's Warnung" und „La partenza" von Metastasio. Den „Wachtelschlag" schrieb Beethoven nach Nottebohm's Angabe gleichzeitig mit dem Oratorium „Christus am Ölberge", mithin entweder 1800 oder 1801.

Zunächst folgen nun die schön empfundenen Gellert'schen Lieder op. 48,[2]) „das Glück der Freundschaft" op. 88 und „Zärtliche Liebe". Diese Lieder erschienen 1803. Das Jahr der Entstehung ist unbekannt. Der ursprüngliche Text zu dem letzteren hübschen Gesang wurde später mit dem „Ich liebe Dich so wie Du mich" vertauscht.

Ebensowenig wie von den zuletzt genannten Gesangspiecen ist die Entstehungszeit des 1805 veröffentlichten Strophenliedes „An die Hoffnung" (op. 32) bekannt. Beethoven bearbeitete den ihm zu Grunde liegenden Tiedge'schen Text in der zweiten Hälfte des Jahres 1813

---

[1]) Über dieselbe s. Jahn's Mozartbiographie, neue Auflage, II, 296 f.

[2]) Gewidmet dem Grafen Browne.

nochmals, indem er denselben durchkomponirte und mit einer Einleitung versah.[1])

In den Jahren 1807—1809 entstanden: Die charaktervolle Arietta „In questa tomba", ferner „Als die Geliebte sich trennen wollte", (möglicherweise schon 1806 komponirt), die Arietta „L'amante impaziente" (Liebesungeduld), „Aus der Ferne", und wahrscheinlich auch „Die laute Klage".

In einem Theil dieser Gesänge kommt von op. 48 ab mehr oder weniger die Klavierbegleitung mit Beziehung auf die dichterische Unterlage zu reicherer, selbstständigerer Entfaltung, während bisweilen eine rezitirend deklamatorische Schreibart vorwaltet, welche wenig gesanglich gedacht, leicht anstrengend und ermüdend für die Singstimme wird.

Bemerkenswerth ist es, daß Beethoven sich bis dahin nur in zwei Fällen mit der Komposition Goethe'scher Poesien befaßt hatte, da er doch über die große Brauchbarkeit derselben für die musikalische Behandlung gewiß schon im Klaren war. „Es läßt sich keiner so gut komponiren wie er," äußerte Beethoven in seiner Unterhaltung mit Rochlitz über den Dichterfürsten. Wenn auch dieser Ausspruch erst 1822 gethan wurde, so hatte doch Beethoven schon seit lange beobachten können, mit welchem Eifer andere Tonsetzer, besonders aber Reichardt, zu den Goethe'schen Liedertexten griffen, um sie mit Melodien zu versehen, und dies hätte ihn zu gleicher Thätigkeit anregen müssen. Daß Beethoven sich durch diese Produktionen habe abhalten lassen, selbst dergleichen zu unternehmen, ist nicht glaublich. Wahrscheinlicher dürfte es sein, daß er anderweitig zu sehr in Anspruch genommen war, um sich damals schon in Goethe's Dichtungen so zu vertiefen, wie es ihm, dem in Sachen der Kunst so Gewissenhaften, für eine musikalische Wiedergabe unerläßlich erschien. Mit dem Jahr 1809 war aber diese Zeit für ihn herbeigekommen — jene Zeit, in der er von den Gewalten der Liebe so beherrscht und hingenommen wurde, daß er seinem Freunde Zmeskall in einem Billet sagte: „nie habe ich die Macht oder die Schwäche der menschlichen Natur so gefühlt als jetzt." Es drängte ihn nunmehr

[1]) Diese Komposition erschien mit der Zueignung an die Fürstin Karoline Kinsky als op. 94 im Jahr 1816.

zum gesungenen Wort, um seinen, mannichfach das Innere durchkreuzenden Liebesgefühlen Ausdruck zu geben. Was hätte aber seinen derzeitigen Stimmungen mehr entsprechen können als die Goethe'sche Lyrik mit ihrem menschlich schönen, lebenswahren Inhalt?

Schon hatte er Anfangs 1808[1]) Mignon's „Nur wer die Sehnsucht kennt" komponirt, und zwar in vier verschiedenen Bearbeitungen. Die erste derselben erschien noch in demselben Jahre, die drei anderen wurden im Herbst 1810 veröffentlicht. Auffallend ist es, daß Beethoven die drei ersten Bearbeitungen dieses von ihm in zwei Hälften zerlegten Gedichtes als Strophenlied gedacht hat, während der zweite Theil geradezu eine andere musikalische Behandlung fordert wie der erste. Bei der vierten Bearbeitung erst komponirte er das Lied durch. In dieser Form wird es denn auch mehr der Dichtung gerecht als in den drei ersten Bearbeitungen. Die in dem Gedicht von Goethe ausgesprochene tiefergreifende Empfindung erreicht jedoch keine einzige aller vier dazu gesetzten Weisen, und nicht einmal annähernd.

Zu Ende 1809 oder spätestens Anfangs 1810 unternahm Beethoven die Komposition von „Kennst Du das Land" so wie „Herz mein Herz, was soll das geben?"[2]) Auch die beiden in op. 83 enthaltenen Lieder „Sehnsucht" und „Mit einem gemalten Bande" sind jedenfalls frühzeitig im Jahr 1810 geschrieben worden. Als dann aber Beethoven's Heirathspläne zu Anfang Mai desselben Jahres vernichtet wurden, setzte er das wehmuthsvoll resignirte „Trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe!" in Musik — kaum ist daran zu zweifeln, daß dem so war, denn dieses herrliche Gedicht spricht zum Schluß von den „Thränen unglücklicher Liebe". Fest steht es jedenfalls, daß dieses Lied dem Jahr 1810 angehört.

Die drei vorstehend erwähnten Gesänge erschienen im November 1811 zusammen als op. 83. Beethoven beabsichtigte, auch Goethe's „Erlkönig" zu komponiren, ließ aber den noch existirenden Entwurf liegen, welcher angeblich zwischen die Jahre 1800—1811 fällt.

---

[1]) Das Originalmanuskript trägt das Datum des 3. März 1808.

[2]) H. Deiters hat sicher vollkommen Recht, wenn er bezweifelt, daß diese beiden Lieder erst bei, oder nach erfolgter Bekanntschaft mit Bettina komponirt worden sind. S. dessen kritische Untersuchung über die angebl. Briefe Beethoven's an Bettina S. 7 u. 8.

Außerdem entstanden um jene Zeit noch Nr. 5 und 6 von op. 75 auf die Gedichte Reißig's „An den fernen Geliebten" und „Der Zufriedene", nebst den Liedern „Der Liebende" und „Der Jüngling in der Fremde" von demselben Dichter, so wie „Ich denke dein" von Matthison.

Alle diese Gesänge zeigen den denkenden, reiflich überlegenden Tonsetzer, dem es freilich trotz aller aufgebotenen Sorgfalt der Gestaltung nur ausnahmsweise, wie z. B. in der schönen Komposition zu: „Kennst Du das Land" gelingt, unser Gemüth in Bewegung zu setzen. Sehr merkwürdig erscheint es, daß Beethoven gerade in Betreff der Goethe-schen Gedichte, deren poetische Bedeutung er vollständig erkannte und zu würdigen wußte, musikalisch nicht mehr zu bieten vermochte, als er gab. Denn sieht man von dem ebengenannten Mignonliede ab, dem allenfalls noch die beiden Gesänge „Neue Liebe, neues Leben" und „Trocknet nicht" als ebenbürtig hinzuzufügen wären, so läßt sich nicht verkennen, daß in den übrigen Kompositionen auf Goethe'sche Texte der dichterische Gehalt in nur bedingtem Maße wiedergegeben ist. Noch merkwürdiger erscheint es aber, daß ein Meister, dessen Instrumentalkompositionen ebenso tiefe als reiz- und schwungvolle Melodien in Menge enthalten, in seinen Vokalsätzen für eine Stimme nur verhältnißmäßig selten zu bedeutender Erhebung gelangt.

Nur einmal gelang es Beethoven später noch, den deutschen Liederhort durch eine hervorragende Schöpfung zu bereichern. Es ist der 1815 begonnene und im April des folgenden Jahres beendete Liederkreis „An die ferne Geliebte", zu welchem die Dichtung von Aloys Jeitteles, einem aus Brünn[1]) gebürtigen, und damals medizinischer Studien halber in Wien anwesenden Jüngling, herrührt. Beethoven soll ihm, wie Schindler berichtet, für „diese glückliche Eingebung" persönlich ganz besonders gedankt haben. In der That hatte der jugendliche Dichter einen glücklichen Griff mit diesem seinem Thema und dessen Behandlung gethan, und da Beethoven sich gerade in der rechten

---

[1]) Geb. das. 20. Juni 1794. Jeitteles vertauschte den ärztlichen Beruf bald mit dem eines Redakteurs der Brünner Zeitung und beschäftigte sich in seinen Mußestunden mit theatralischen Arbeiten. Er starb 16. März 1858.

Stimmung dafür befand,[1]) so konnte es sich nicht besser schicken. Schon eine flüchtige Bekanntschaft mit dieser, die Werkzahl 98 tragenden Komposition genügt, um zu erkennen, daß Beethoven dieselbe mit besonderer Hingebung geschrieben, so gemüthvoll, treuherzig und innig ist der darin angeschlagene Ton.

Die Grundempfindung, welche sich durch die Jeitteles'schen Lieder zieht, ist die Sehnsucht nach der Geliebten. Dies war für Beethoven bestimmend, die Dichtung als ein in sich zusammenhängendes Ganze zu nehmen und demgemäß zu behandeln. In feinsinniger Weise sind die einzelnen Gesänge durch meisterhaft gestaltete, der Klavierstimme zugetheilte Übergänge aneinandergefügt, so daß Alles wie in einem Zuge verläuft, was selbstverständlich zu einer modifizirten Behandlung der Schlüsse einer jeden Nummer führte.

Ein duftig warmer Ton, wie lindes Frühlingswehen, geht durch diese poetisch verklärte Komposition. Außerordentlich schön ist der Schluß des Ganzen gedacht. Nach der holdesten aller Widmungen: „Nimm sie hin denn diese Lieder" kommt Beethoven nochmals auf die Melodie zurück, mit welcher der Cyklus beginnt, doch in einem andern Sinn. Drückt sie zu Anfang das sehnsüchtige Verlangen nach Liebe und Liebesglück aus, so reflektirt sich in ihr am Schlusse des Werkes jene seelisch gehobene Stimmung, die unabhängig von der Wirklichkeit ist.

Durch diese Schöpfung wurde Beethoven für die spätere cyklische Gesangslyrik anregend und befruchtend, wobei namentlich an Rob. Schumann's gleichartige Gebilde zu denken ist.

Die in dem Liederkreis von Jeitteles gewählte Darstellungsform beruht theils auf der des strophischen Liedes, wobei die Melodie nach Maßgabe der Strophenzahl mit einer dem dichterischen Gedanken angepaßten wechselnden Begleitung wiederholt wird, und theils auf der deklamatorischen Behandlungsweise, welche schon in einigen der früheren Beethoven'schen Kompositionen, wie z. B. in den fünf ersten der Gellert'schen Lieder und im Liede „Aus der Ferne" angewandt ist.

---

[1]) Vergl. hierzu den Schluß des vorhergehenden Abschnittes.

Das letztgenannte Musikstück bietet zugleich ein Beispiel für die Neigung Beethoven's zu breiterer, arienartiger Gestaltung des lyrischen Ergusses, wodurch er die Möglichkeit gewann, die Einzelheiten des Textes auszudeuten und in Tönen zu umschreiben. In dieser Beziehung hat er mit seiner Komposition der Matthison'schen „Adelaide" (op. 46) eine von der Liedform sich gänzlich entfernende Schöpfung hingestellt, welche aber nichts desto weniger durch schwärmerisch süße, herzgewinnende Melodik und feinsinnig gedachte Tonmalerei, namentlich in dem Larghetto ausgezeichnet ist, während in dem sich anschließenden Allegro die Grundstimmung des Gedichtes mehr rein musikalisch austönt.

Die Entstehung dieser „lyrischen Szene", wie man die Komposition der „Adelaide" füglich nennen könnte, fällt vermuthlich in den Anfang des Jahres 1795. Beethoven war von der etwas empfindsam gehaltenen Dichtung so entzückt, daß er sie nach einigen Jahren bei Übersendung der dazu gesetzten Musik an Matthison als „himmlisch" bezeichnete. Matthison seinerseits erklärte etwa 25 Jahre später gelegentlich der Gesammtausgabe seiner Schriften mit größerem Recht: „Mehrere Tonkünstler[1]) beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Überzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefern Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien."

Was Beethoven von 1811 ab noch an Einzelgesängen schrieb, ist Folgendes: 4 Arietten und 1 Duett (op. 82) auf italienische Worte, herausgegeben in dem genannten Jahr. Nr. 4 wurde 1809 komponirt. Die deutsche Übersetzung der Texte ist von Schreiber. — Das Lied „An die Geliebte" wurde im Dezember 1811 gesetzt. „Eine zweite Bearbeitung, so sagt Nottebohm, geschrieben frühestens im Dezember 1812, erschien [um 1840] in der Sammlung „Das singende Deutschland" mit der Bemerkung: Geschrieben in das Stammbuch der bairischen Hofsängerin Regina Lang." Ferner komponirte Beethoven am 3. Nov. 1813 den „Bardengeist", am 22. Dezember 1814 „Merken-

---

[1]) Unter diesen war der bekannteste C. F. Reichardt.

stein" op. 100)[1]), in demselben Jahre „des Kriegers Abschied", 1815 „das Geheimniß", zu Ende desselben Jahres oder Anfangs 1816 „Sehnsucht" (von Reißig). Im letzteren Jahr entstanden auch noch „der Mann von Wort" op. 99, und „Ruf vom Berge". — 1817 wurde geschrieben: „So oder so" und „Resignation", 1820 das Abendlied „Wenn die Sonne niedersinket" und 1822 im November oder Dezember die Ariette „der Kuß",[2]) (op. 128).

Diese Gesänge geben nach dem bereits Gesagten keinen Anlaß zu weiteren Betrachtungen. Nur die Bemerkung sei noch hinzugefügt, daß das „Lied" als solches im eigentlichen Sinne des Worts erst durch jenen Meister zur Vollendung erhoben wurde, von dem Beethoven auf seinem Sterbebett sagte, es wohne „ein göttlicher Funke" in ihm, nämlich durch Fr. Schubert.

Sehr zahlreich sind die von Beethoven mit Klavier-, Violin- und Violoncellobegleitung versehenen irischen, schottischen und wallisischen Volksmelodien, von denen in Deutschland nur der kleinste Theil in weitere musikalische Kreise gedrungen ist. Die Anregung dazu gab ihm der Edinburger Musikverleger Georg Thomson, welcher sich 1803 brieflich mit der Frage an Beethoven wandte, ob er geneigt sei, ihm sechs Sonaten und außerdem Bearbeitungen schottischer Volksmelodien zu liefern, ein Beweis, daß sein Ruf damals schon bis in weiteste Kreise gedrungen war. Beethoven zeigte sich bereit, diesem Wunsche zu entsprechen. Für die Sonaten beanspruchte er 300 Dukaten. Thomson war damit einverstanden, unter der Bedingung, diese ihm in Aussicht gestellten Musikstücke zu je drei und drei in Abständen von 6 Monaten herausgeben und honoriren zu wollen. Doch wurde aus dem Geschäfte nichts, allem Anschein nach, weil Beethoven nicht dazu kam, die Sonaten zu schreiben.

---

[1]) Dieses Lied erschien 1815 „als Beilage zu einem Almanach". Nottebohm behauptet, daß dasselbe später entstanden sei, als die obige Angabe besagt.

[2]) Außerdem schrieb Beethoven noch die Lieder für 1 Singstimme und Klavierbegleitung „Man strebt die Flamme zu verhehlen" für Madame Weißenthurm, und „Gedenke mein" über ein Originalthema, welches er für den Erzherzog Rudolph komponirt hatte, sowie ein Duett mit Klavier „Auf der Liebe Rosenbetten."

Im Sommer 1806 trat Thomson aufs Neue mit Beethoven in Korrespondenz, indem er ihm den Wunsch aussprach, für seinen Verlag einige Kammermusikwerke zu komponiren, wobei zugleich die Bitte wegen der schottischen Nationalgesänge wiederholt wurde. Was die von Thomson begehrten Kammermusikstücke anlangt, so war Beethoven ebenso wie in Betreff der Sonaten nicht abgeneigt, dieselben unter gewissen Voraussetzungen zu liefern. Doch auch diesmal hatte es sein Bewenden bei der bloßen Bereitwilligkeit. Dagegen erfüllte Beethoven später sein Versprechen hinsichtlich der schottischen Lieder. Zunächst aber machte er sich an die Bearbeitung der irischen Melodien, die im Jahr 1810 begonnen wurde. Von einigen derselben verfaßte er doppelte Arrangements. Diese Lieder wurden bis 1815 fertig.

In gleicher Weise unternahm Beethoven während der Jahre 1812—1814 die Bearbeitung von wallisischen, sowie in den Jahren 1814—1823 auch von schottischen Melodien. Alles in Allem waren es weit über 100 Volkslieder, welche er für Thomson mit Begleitung des Klaviers, sowie der Violine und des Violoncello's unter Hinzufügung von Vor- und Nachspielen einrichtete. Obschon in Deutschland eine Auswahl derselben erschien, so wurden sie doch nicht so bekannt, wie sie es, wenigstens zum großen Theil, verdienen. Der Grund liegt nicht allein daran, daß mit ihnen trotz ihrer eigenthümlichen Schönheit keine blendenden Effekte zu erreichen sind, sondern auch daran, daß sie die subtilste, delikateste Ausführung von Seiten aller Betheiligten erfordern. Ganz besonders gilt dies von jenen Liedern, in denen Beethoven die Singstimme in der höheren Oktave durch die Violine verdoppelt hat, wodurch die Intonationsreinheit erschwert ist. Nur mit fein geschulten, einander ebenbürtigen Kräften kann hier eine schöne Gesammtwirkung erreicht werden. Rechnet man den großen Reichthum des deutschen Liederschatzes hinzu, so erklärt sich vollends, warum diese fremdländischen Volksgesänge kein großes Publikum gefunden haben.

Beethoven beabsichtigte noch eine Erweiterung derselben durch die Hinzuziehung der Volksmelodien anderer Nationen, und machte Thomson einen dahin zielenden Vorschlag, der jedoch unberücksichtigt blieb.

Wie ernstlich er es aber damit gemeint hatte, geht aus dem Vorhandensein einer Anzahl für den fraglichen Zweck von ihm bearbeiteten Nationalweisen hervor, unter denen sich außer deutschen sowie weiteren irischen und schottischen auch russische, spanische, portugiesische und dänische befinden.

Von den mehrstimmigen Gesängen Beethoven's sind zu nennen: das Terzett „Tremate, empj Tremate“ für Sopran-, Tenor- und Baß-Solo mit Orchesterbegleitung, komponirt 1802 und veröffentlicht 1826 als op. 116; — „Gesang der Mönche“ aus Schiller's Wilhelm Tell, für 3 Männerstimmen komponirt „zur Erinnerung an den schnellen und unverhofften Tod“ seines Violinlehrers Krumpholz am 3. Mai 1817, und „Elegischer Gesang“ für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) mit Klavier oder Streichquartett. Dieses Musikstück, geschrieben im Sommer 1814, herausgegeben im Juli 1826 als op. 118, wurde zum Gedächtniß „an die verklärte Gemahlin“ seines „verehrten Freundes Pascolati“ (Pasqualati)[1]) verfaßt. Die beiden letzten Tonsätze waren Gelegenheitskompositionen. Zu diesen gehören auch die nachstehend verzeichneten Chorstücke.

Friedrich Treitschke, welcher Beethoven, wie man weiß, bei der Umarbeitung des Fidelio-Textes hilfreiche Hand leistete, hatte das einaktige Singspiel „Gute Nachricht“ zur Feier der ersten Einnahme von Paris durch die Alliirten geschrieben. Der musikalische Theil zu diesem am 11. April 1814 im Kärthnerthortheater erstmalig gegebenen Stücke bestand aus acht Nummern verschiedener Tonsetzer. Das letzte Stück, der Schlußchor, auf die Worte „Germania! Germania! Wie stehst du jetzt im Glanze da!“ u. s. w. für Baß, Solo und Chor wurde von Beethoven komponirt.

In demselben Jahre entstand die Kantate „Der glorreiche Augenblick“ (op. 136) für 4 Singstimmen und Orchester auf einen von Weißenbach dazu verfaßten Text. Beethoven fand letzteren in der Originalgestalt nicht zur Komposition völlig geeignet, weshalb er von C. J. Bernard,

---

[1]) Freiherr v. Pasqualati, in dessen Hause Beethoven mehrmals wohnte. Pasqualati's Gattin starb am 23. August 1811, mithin 3 Jahre vor Entstehung der ihrem Andenken gewidmeten Komposition.

dem nachmaligen Herausgeber der „Wiener Zeitung", überarbeitet wurde, ehe der Meister die Musik dazu setzte, was im Oktober und November 1814 geschah. Das Werk erlebte die erste Aufführung am 29. November desselben Jahres und wurde bei seinem Erscheinen im Jahr 1836 vom Verleger Haslinger den drei gekrönten Häuptern der alliirten Armeen gewidmet. Rochlitz schrieb nachträglich einen neuen Text: „Preis der Tonkunst" dazu.

An einzelnen Gesangsstücken, welche Beethoven außerdem noch im Jahr 1814 komponirte, sind diejenigen für das Duncker'sche Drama „Eleonore Prohaska" zu erwähnen. Sie bestehen in einer Romanze für Sopran: „Es blüht eine Blume im Garten" und in einem „Kriegerchor" für 2 Tenöre und 2 Bässe: „Wir bauen und sterben." Zu einem in diesem Theaterstück vorkommenden Melodrama schrieb Beethoven überdies Harmonikabegleitung. Auch instrumentirte er für das Drama auf Wunsch Duncker's [1]) den Trauermarsch aus der As dur-Sonate op. 26, wobei dessen Transposition von As moll nach H moll erfolgte. Dieses Arrangement, welches der am 29. Juli 1886 zu Wien verstorbene Kapellmeister Adolph Müller im Originalmanuskript besaß, ist für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner und Paucken gesetzt.

Im Jahr 1815 fand Beethoven abermals Veranlassung zu einem Treitschke'schen Bühnenerzeugniß, dem patriotischen Singspiele, „die Ehrenpforten", den „Schlußgesang" — „Es ist vollbracht" – zu komponiren. Es ist ein Baßsolo mit stellenweisen Choreintritten. Gegen Schluß des Stückes hat Beethoven die vier letzten Takte von Haydn's „Gott erhalte Franz den Kaiser" angebracht. Die vorhergehenden 7 Nummern, welche in den „Ehrenpforten" vorkamen, waren von anderen Komponisten.

---

[1]) Friedrich Duncker war preußischer geh. Oberregierungsrath, und als erster Kabinetssekretär im Gefolge des Königs Friedrich Wilhelm III. während des Fürstenkongresses (1814) in Wien. Bei dieser Gelegenheit verkehrte er mit Beethoven. Eleonore Prohaska, durch welche das Drama Duncker's veranlaßt wurde, „machte als freiwilliger Jäger unter dem Namen Renz den Befreiungskrieg mit, fiel tödtlich verwundet am 16. September 1813 im Treffen bei Görde und starb am 5. Oktober 1813 in Dannenberg." S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" und Thayer's Beethovenbiographie III, 317.

Endlich ist noch das „Bundeslied„ — Text von Goethe — für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern zu erwähnen, welches nach Nottebohm's Angabe zu Anfang 1823 für das Benefizkonzert des Tenoristen Ehlers in Preßburg komponirt wurde. Es erschien 1825 im Druck.

Als vereinzelter Chorsatz mag hier auch Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", entstanden 1813 und gewidmet „dem unsterblichen Goethe", verzeichnet werden. Diese 1822 als op. 112 veröffentlichte Komposition begegnet uns noch ab und zu auf den Konzertprogrammen der Gegenwart, während die vorher genannten Chorstücke ohne Ausnahme der Vergessenheit anheim gefallen sind. Die Wirkung des geistreichen Musikstückes erweist sich im Allgemeinen als eine angenehm ansprechende. Dasselbe würde jedenfalls öfters von Gesangvereinen aufgeführt werden, wenn die Adagio-Einleitung nicht eine für die Darstellung gefährliche Stelle enthielte. Diese letztere ist das wiederholt von Beethoven auf dem Worte „Weite" gebrauchte zweigestrichene A. Eine besondere Schwierigkeit liegt darin, daß der Sopran, dem diese Note zuertheilt ist, sich vorher unausgesetzt in der tiefen Stimmlage bewegt, und nun urplötzlich den um anderthalb Oktaven höher gelegenen Ton nehmen, und im langsamen Tempo drei Takte lang aushalten soll, ohne Zeit zu ausreichendem Athemholen gewinnen zu können. Wir begreifen die Intention, welche Beethoven zu diesem Wagstück veranlaßt hat. Er wollte die Vorstellung von der „fürchterlichen Todesstille in der ungeheuren Weite" durch die Tonsprache andeutend versinnlichen. In der Notenschrift nimmt sich das ganz gut aus, aber in der Praxis wird diese Aufgabe bedenklich, weil ihr die Natur des Stimmorganismus widerstrebt. Unverkennbar hat hier die beabsichtigte Tonmalerei einen etwas äußerlichen Anstrich. Wenigstens entspricht der Effekt dieser Stelle nicht der Größe des von Goethe ausgesprochenen dichterischen Gedankens — ein Beispiel, wie die Musik gegen das Wort im Rückstande bleiben kann, dem sie sonst dem Ausdruck nach häufig genug überlegen ist. Sonst erweist sich die Introduktion als sehr stimmungsvoll, wie denn auch das darauf folgende, schlank und wirksam sich entwickelnde Allegro

mit seinem lebhaft vorwärts treibenden Charakter sehr wohl dem Sinn des Textes entspricht.

Den Schluß dieses Abschnittes bildet passend das Verzeichniß der kleineren Gelegenheits-Arbeiten Beethoven's, bestehend in kurzen Chorsätzen, Kanon's und allerhand ernsten und scherzhaft-heiteren Erinnerungsstücklein. Sie folgen hier in chronologischer Ordnung.

Chorsätze: 1) Cantata campestre „Un lieto brindisi“ à 4 voci col cembalo“, komp. 1814 für Dr. Bertolini. 2) „Ihr weisen Gründer“, Chor für 4 Singst. u. Orchester, komp. 1814. (Unvollendet.) 3) Kantate zum Geburtstag des Fürsten Lobkowitz für Solo und Chor, komp. 1816. 4) Abschiedsgesang für 2 Tenor- und 2 Baßstimmen „die Stunde schlägt“, komp. für den Magistratsrath Tuscher. Nach Nottebohm's Angabe wurde das letztere Stück nicht, wie man bisher annahm, 1816, sondern wahrscheinlich schon im Jahr 1814 geschrieben.

Gesänge für eine Stimme mit Klavierbegleitung: 1) Lied „Auf Freunde singt dem Gott der Ehe“, komp. am 14. Januar 1819 für Giannatasio del Rio. 2) Gesangsstück mit italienischem Text, komp. im Frühjahr 1824 für Soliva.

Sätze in Kanonform:

1) „Ein anders ist das erste Jahr“ (1801). — 2) „Ta ta ta ta ta“ u. s. w. auf Mälzel (1812).— 3) „Kurz ist der Schmerz“, geschrieben 1813 für Naue aus Halle. — 4) „Kurz ist der Schmerz“, geschrieben 1814. — 5) I. Das Schweigen, „Lerne schweigen o Freund“ und II. Das Reden, „Rede wenn's um einen Freund“, gesetzt für Neate 1815. — 6) „Glück zum neuen Jahr“ für Sopran, Alt, Tenor und Baß (gedruckt 1816). — 7) „Ars longa, vita brevis est“, geschrieben 4. April 1816 f. Hummel bei dessen Abreise von Wien. — 8) Canon infinitus, „Hol euch der Teufel, B'hüt euch Gott!“ geschrieben 1819. — 9) Glückwunsch für den Erzherzog Rudolph „Alles Gute, alles Schöne“, geschrieben den 12. Januar 1820. — 10) „Hoffmann, sei ja kein Hofmann“, geschrieben auf einen, welcher Hoffmann geheißen (1820). — 11) „O Tobias Haslinger“ (d. 10. Septbr. 1821). — 12) „Sanct Petrus war ein Fels! Bernardus war ein Sanct“, geschrieben um 1821. — 13) „Großen Dank für solche Gnade“, ge-

schrieben für den Erzherzog Rudolph im Juni 1823. — 14) „Schwenke dich“, geschrieben für Schwencke aus Hamburg am 17. November 1824. — 15) „Si non per portas“ (1825). — 16) „Doctor sperrt das Thor dem Tod“ (1825). — 17) „Bester Herr Graf Sie sind ein Schaaf“, geschrieben auf Graf Lichnowsky 1825 (?). — 18) „Kühl nicht lau“, geschrieben im September 1825 für Friedr. Kuhlau. — 19) „Es muß sein“ (Juli 1826). — 20) „Brandhle (Brauchle) Linke, linke Brauchle.“

Ernstes und Scherzhaftes:

1) „Schuppanzigh ist ein Lump“, für 2 Singstimmen und 4stimmigen Chor, bestehend aus 17 Takten, niedergeschr. 1801. — 2) „Graf, Graf, Graf“, befindlich in einem an Zmeskall gerichteten Brief, niedergeschr. 1802 (?). — 3) „Ich küsse Sie, drücke Sie an mein Herz!“ an die Sängerin Milder-Hauptmann, in einem Briefe vom 6. Januar 1816. — 4) „Der edle Mensch sei hilfreich und gut“, für 1 Singst. u. Klavier, der Gräfin Wimpfen ins Album am 20. Januar 1823. — 5) „Das Schöne zum Guten“ für Frau v. Pachler niedergeschr. am 27. September 1823. — 6) „Das Schöne zu dem Guten“, geschr. für Ludwig Rellstab am 3. Mai 1825. — 7) „Ars longa, vita brevis“, geschr. für George Smart aus London d. 6. Septbr. 1825. — 8) „Ich bin bereit“, geschrieben an Hauschka in Betreff der Komposition eines Oratoriums für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. — 9) „Wir irren allesammt, ein jeder irret anders.“ — 10) „Elegie auf den Tod eines Pudels“ für 1 Singst. mit Klavier.

VIII.

Werke für Chor- und Sologesang mit Orchester.

Zu den von Beethoven in Bonn geschaffenen Kompositionen gehören, wie bereits im dritten Abschnitt des ersten Bandes d. Bl. bemerkt wurde, zwei größere, als „Kantaten" bezeichnete Vokalwerke. Lange Zeit hindurch wußte man von denselben nicht das Mindeste, bis G. Nottebohm in dem, 1813 ausgegebenen Katalog des du Beine'schen Nachlasses ihre Titel entdeckte. Über den Verbleib der Kantaten selbst vermochte indessen Niemand Auskunft zu geben. Da endlich wurden vor einigen Jahren die geschriebenen Partituren derselben von einer Leipziger Antiquariatshandlung zum Verkauf ausgeboten. Zugleich ergab sich, daß sie Hummel's Eigenthum gewesen waren. Diese Partituren gingen durch Schenkung eines Wiener Kunstfreundes, der sie ankaufte, in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien über, worauf sie als Supplemente der kritischen Gesammtausgabe von Beethoven's Werken im Druck erschienen.[1])

Beide Kantaten sind Gelegenheitsarbeiten. Die zuerst entstandene wurde auf den Tod Kaiser Josephs II., die andere auf Kaiser Leopolds II.

---

[1]) Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Thronbesteigung geschrieben. Joseph II. starb am 20. Februar 1790. Bald darauf komponirte Beethoven die seinem Andenken gewidmete Kantate. Der ihr zu Grunde liegende Text, dessen Autor man nicht kennt, ist ein Produkt seltener Geschmacklosigkeit. Was Beethoven zu seiner Komposition bewog, war vermuthlich der Wunsch, seinem Landesherrn, dem Lieblingsbruder des dahingeschiedenen Fürsten, eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen. Er hegte das lebhafte Verlangen, für längere Zeit nach Wien zu gehen, um dort seine künstlerische Ausbildung zu vollenden,[1]) und hatte daher alle Ursache, den Kurfürsten Maximilian Franz günstig für sich zu stimmen. Dieses Moment mag ihn auch dazu veranlaßt haben, daß er zwei Jahre später die Kantate auf Leopolds II. Thronbesteigung komponirte.

Die Kantate auf Joseph II. beginnt mit einem stimmungsvollen Trauerchor über die Worte: „Todt! stöhnt es durch die öde Nacht; Felsen, weint es wieder, und ihr Wogen des Meeres, heulet es durch eure Tiefen: Joseph der Große, der Vater unsterblicher Thaten, ist todt!" Nach einer Instrumentaleinleitung von zehn Takten im Largo-Tempo, setzen die Sänger mit dem wiederholten Ruf „Todt!" ein, worauf das Orchester in klagenden Tönen antwortet. Dann folgt der eigentliche Chorsatz „Larghetto" ($^2/_4$), in welchem dem Schmerz über den Verblichenen Ausdruck gegeben wird. Das Stück beginnt in C moll, schließt aber mit einem fünftaktigen Nachspiel versöhnend in Es dur, und leitet unmittelbar zu einer Baßarie mit vorausgehendem Rezitativ: „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus, stieg aus den Tiefen der Hölle" u. s. w. über. Diese Solo-Gesangspiece zeigt das Bestreben, die übertriebenen schwülstigen Bilder des Textes vom „tobenden Ungeheuer Fanatismus", und von Joseph, der demselben „mit Gottes Stärke" das Haupt zertrat, musikalisch auszumalen; sie erhebt sich dabei aber nach Form und Inhalt nicht über die hergebrachte Arienschablone jener Zeit, und vermag sich in keiner Beziehung mit dem Einleitungschor zu messen.

Dagegen nimmt Beethoven in der poetisch empfundenen Sopran-

---

[1]) S. Bd. I, S. 68.

arie „Da stiegen die Menschen an's Licht," wieder einen ungewöhnlichen Aufschwung. In ihr sind Flöte, Oboe und Fagott neben der Solostimme mit schöner Wirkung obligat behandelt. Bei Wiederholung der Arie treten die Chorstimmen einfach harmoniefüllend hinzu. Dieses Musikstück gewinnt eine besondere Bedeutung dadurch, daß die Anfangsmelodie desselben 15 Jahre später für die Oper „Fidelio" benutzt wurde. Dort wird sie gleichfalls von der Oboe, und zwar zu den Worten Leonoren's „O Gott! welch ein Augenblick" intonirt.

Es folgt noch eine zweite, umfangreichere Sopranarie, deren Text „Er schläft, von den Sorgen seiner Welten entladen," sich in tröstlichen Betrachtungen über den Tod Joseph's II. ergeht. Sie ist besser gerathen als die Baßarie, steht aber hinsichtlich des musikalischen Gehaltes gegen die vorhergehende Sopranarie zurück. Den Schluß des Werkes bildet die Repetition des Einleitungschores, doch mit dem Unterschied, daß derselbe von der zweiten Hälfte ab in harmonisch modulatorischer Beziehung anders geführt ist, und der anfänglichen Stimmung entsprechend in C moll endet.

Vier Wochen nach dem Ableben Josephs II., am 19. März, fand zu dessen Andenken in der Bonner „Lesegesellschaft" eine Feier statt. Bei dieser Gelegenheit sollte eine Trauermusik aufgeführt werden. Unzweifelhaft war Beethoven's Kantate dazu bestimmt. Allem Anschein nach wurde er aber mit derselben nicht rechtzeitig fertig. Am 24. Februar gelangte die Nachricht von dem Tode des Kaisers nach Bonn, und am 28. desselben Monats fand bezüglich der in Aussicht genommenen Gedächtnißfeier die Konferenz statt, bei welcher man den Beschluß in Betreff der Kantate faßte. Für die Komposition derselben blieben mithin höchstens zwei Wochen Zeit, denn zum Ausschreiben, so wie zu den erforderlichen Proben waren doch auch einige Tage nöthig. Kaum denkbar ist es nun, daß Beethoven, der bekanntlich kein Schnellschreiber war, in der kurzen Frist von 14 Tagen seine ziemlich umfangreiche Kantate zu Stande gebracht haben sollte. Thatsache ist es jedenfalls, daß von einer musikalischen Produktion bei der fraglichen Gedächtnißfeier gänzlich abgesehen wurde. In dem Bericht der am 17. März stattgehabten Konferenz ist ein bestimmter Grund

dafür nicht angegeben. Es heißt da nur: „die vorgeschlagene Kantate kann aus mehreren Ursachen nicht aufgeführt werden.“[1])

Als ein Theil der Bonner Hofmusik dem Kurfürsten Maximilian Franz im Herbst 1791 nach Mergentheim folgte,[2]) sollte die Kantate auf Joseph II. dort aufgeführt werden. Es unterblieb jedoch, angeblich, weil mehrere Stellen so schwierig für die Blasinstrumente waren, „daß einige Musiker erklärten, solche nicht spielen zu können,“ wie Wegeler berichtet. Dieser Grund erscheint wenig stichhaltig, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Bonner Kapelle ausgezeichnete Bläser besaß,[3]) denen es keine Schwierigkeit verursachen konnte, Aufgaben zu bewältigen, welche heutzutage von gewöhnlichen Orchestermitgliedern befriedigend gelöst werden. Mit größerer Wahrscheinlichkeit ist wohl anzunehmen, daß der äußerst geschmacklose, für gewisse Kreise anstößige Text der Aufführung des Werkes hindernd im Wege stand.

Von der Inspiration, welche aus einzelnen Theilen, namentlich aber aus dem Anfangschor und der ersten Sopranarie dieser Komposition hervorleuchtet, finden sich in der, auf Leopold II. geschriebenen Kantate keine Spuren. Es herrscht in ihr überwiegend das Konventionelle des Ausdrucks vor. Der Text ist ebenso geschraubt und bombastisch wie in der vorhergehenden Kantate, was auf denselben Verfasser schließen läßt. Hier nur eine Probe davon:

„Fließe, Wonnezähre, fließe! Hörst du nicht der Engel Grüße über dir? Germania! süß wie Harfenlispeltöne? Weil mit Segen dich zu krönen, vom Olymp Jehovah sah.“

Den Anfang der Kantate bildet eine maßlos lange Sopranarie mit vorausgehendem weitausgesponnenen Rezitativ. Sie ist mit solistischer Begleitung von Flöte und Violoncell versehen. Beide Instrumente wetteifern mit der Singstimme in Koloraturen, Schnörkeln und mannichfachen Figurationen nach Art des Zopfstiles. An die

---

[1]) S. die Anmerkung von H. Deiters zu S. 232 d. I. Bandes der Thayer'schen Beethovenbiographie.

[2]) S. Bd. I, S. 59 f. d. Bl.

[3]) S. Bd. I, S. 61 d. Bl.

Arie reihen sich zwei kürzere Rezitative, und diesen folgt ein Terzett für Sopran, Tenor und Baß, welches in den Schlußchor einmündet. Der letztere ist weitaus das beste Stück der ganzen Komposition. Zu einer Aufführung gelangte, so viel man weiß, auch diese Kantate nicht.

In den sieben ersten Jahren seines Wiener Lebens widmete sich Beethoven vorzugsweise dem instrumentalen Schaffen. An Vokalsätzen entstanden während dieser Periode nur einige Piecen kleineren Umfanges, unter denen sich einzig und allein die „Adelaide" und die Konzertarie „Ah! perfido" (op. 65) hervorheben. Dann aber faßte Beethoven den Entschluß zu seinem Oratorium „Christus am Oelberge". Man weiß weder, durch welchen Umstand dasselbe veranlaßt, noch auch, zu welchem Zeitpunkt es begonnen wurde. Ries erzählt, daß Beethoven zu Ende März des Jahres 1800 damit beschäftigt war. Schindler dagegen berichtet, das Oratorium sei im Sommer 1801 zu Hetzendorf entworfen worden. Sicher ist allein, daß die erste Aufführung desselben am 5. April 1803 im Theater a. d. Wien stattfand.

Mit der dichterischen Unterlage zu diesem Werk hatte Beethoven ebensowenig Glück wie mit den Texten zu den beiden, in Bonn komponirten Kantaten. Sie rührt von dem, seiner Zeit beliebten Librettisten Franz Xaver Huber her, mit welchem Beethoven, seiner eigenen Angabe zufolge, gemeinschaftlich den gewählten Vorwurf der Ölbergszene bearbeitete. Dies ist jedenfalls so zu verstehen, daß Beethoven in Bezug auf die formelle Disposition des Stoffes seinen Einfluß geltend machte, während Huber das Übrige besorgte. Ein rühmliches Denkmal hat letzterer sich damit nicht gesetzt. Vor Allem ist ihm die Darstellung der Person Christi völlig mißrathen. Seine schwächlich empfindsame, und dabei theilweise grob realistische Sprache steht im grellen Widerspruch zu der Vorstellung, welche wir von der Hoheit des Erlösers haben, dem beispielsweise folgende Worte in den Mund gelegt sind:

„Mein Seele ist erschüttert
Von den Qualen, die mir dräu'n,
Schrecken faßt mich, und es zittert
Gräßlich schaudernd mein Gebein.

Wie ein Fieberfrost ergreifet
Mich die Angst beim nahen Grab,
Und von meinem Antlitz träufet
Statt des Schweißes Blut herab."

Daß Beethoven sich dazu entschließen konnte, derartige Verse in Musik zu setzen, ist bei seiner damaligen geistigen Reife, sowie bei der idealen Richtung, die er bereits in einer stattlichen Reihe von Instrumentalwerken geoffenbart hatte, schwer zu begreifen. Begeistern konnte ihn das Huber'sche Elaborat nicht, vielmehr mußte es lähmend auf seine schöpferische Kraft wirken.

Ist auch Beethoven's Geist hier und da in der Komposition erkennbar, so erhebt sich dieselbe doch, im Ganzen betrachtet, nicht zu höherer Bedeutung. Unvortheilhaft wirkt die im gänzlichen Widerspruch zur Sache stehende Ausstattung der Solopartien mit äußerlichen Gesangseffekten. Beethoven sprach sich selbst später darüber, wenigstens bezüglich der Christuspartie, mißbilligend aus, indem er es, wie Schindler berichtet, als einen Fehler bezeichnete, dieselbe „in moderner Weise opernmäßig behandelt zu haben."

Das Oratorium „Christus am Oelberge" erschien als op. 85 im Oktober 1811 bei Breitkopf und Härtel. Zu Beginn des Druckes muß von Seiten der genannten Verlagshandlung die Frage angeregt worden sein, ob die Huber'sche Textunterlage nicht einer Verbesserung zu unterziehen wäre, denn Beethoven schrieb an Härtel unterm 23. August desselben Jahres aus Teplitz:[1])

„Hier und da muß der Text bleiben wie er ursprünglich ist. Ich weiß der Text ist äußerst schlecht, aber hat man sich einmal aus einem auch schlechten Text ein Ganzes gedacht, so ist es schwer, durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal große Bedeutung gelegt, so muß es schon bleiben, und ein (schlechter) Autor ist dieses, der nicht so viel Gutes als möglich aus einem schlechten Text zu machen weiß oder sucht, und ist dieses der Fall, so werden Änderungen das Ganze gewiß nicht besser machen."

Hiernach war Beethoven über die Beschaffenheit des Huber'schen Textes keineswegs im Unklaren. Wenn er denselben trotzdem zur

---

[1]) „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten," herausgegeben von La Mara.

Komposition benutzte, so mag er durch besondere Umstände dazu veranlaßt worden sein.

Im Spätherbst 1803, nicht lange nach der ersten Aufführung des „Christus am Oelberge", wurde Beethoven durch den Maler Alexander Macco, welchen er bei dessen Wiener Aufenthalt im Jahr 1802 näher kennen gelernt hatte, ein von Meißner[1]) verfaßter Oratorientext offerirt. Da er aber zu jener Zeit mit der Idee umging, eine Oper zu schreiben, so machte er keinen Gebrauch von diesem Anerbieten. Einige Jahre später stellte man ihm einen Oratorientext in Aussicht, der „die Sündfluth" behandeln sollte. Sodann nahm Heinrich Jos. v. Collin, der Dichter des „Coriolan" einen Oratorientext „Die Befreiung Jerusalem's" für Beethoven in Angriff. Collin starb jedoch, ohne diese Arbeit beendet zu haben.[2])

Im Jahr 1815 erhielt Beethoven den Antrag, ein Oratorium für die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" zu komponiren. Er ging darauf ein, und veranlaßte den ihm befreundeten Schriftsteller Bernard, einen Text dafür zu schreiben. Dies Oratorium sollte heißen: „Der Sieg des Kreuzes".[3]) Aus diesem Plan wurde indessen nichts, und ebensowenig aus der Absicht, ein von Christian Kuffner gedichtetes Oratorium „Saul und David" zu schreiben.

Es bleibt zu bedauern, daß keines der beiden letzteren Projekte zur Ausführung kam, denn was Beethoven auf der Höhe seines Schaffens im Oratorium hätte leisten können, zeigt die zweite seiner Messen.

Um von Beethoven's Verhältniß zur Meßkomposition eine deutliche Vorstellung zu gewinnen, muß man sich seinen religiösen Standpunkt vergegenwärtigen. Schindler bemerkt darüber:

„Beethoven war in der katholischen Religion erzogen. Daß er wirklich innerlich-religiös war, bezeugt sein ganzer Lebenswandel ....

---

[1]) Aug. Gottl. Meißner, geb. 3. Nov. 1753 in Bautzen, gest. 30. Sept. 1807, war vielfach als Schriftsteller und auch als Bühnendichter thätig.

[2]) Dieser Text wurde 1816 von Abbé M. Stadler in Musik gesetzt, nachdem Collin's Bruder Matthäus denselben vollendet hatte.

[3]) Näheres über diese Angelegenheit findet sich in C. F. Pohl's Schrift „Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates" S. 9 f.

Daß er niemals über Religionsgegenstände, oder über die Dogmen der verschiedenen christlichen Kirchen gesprochen, war eine der besonderen Eigenheiten. Mit ziemlicher (?) Gewißheit kann aber gesagt werden, daß seine religiösen Anschauungen weniger auf dem Kirchenglauben beruhten, als vielmehr im Deismus ihre Quelle gefunden haben. Ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, erkannte er doch zu offenbar Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott."

Mit dem von Schindler betonten Deismus Beethoven's hat es unzweifelhaft seine Richtigkeit, und ebenso mit der von ihm angedeuteten Meinung, daß des Meisters Bekenntnisse nicht wesentlich vom „Kirchenglauben" berührt wurden. Wohl respektirte er denselben als ein ehrwürdig Überkommenes, doch war er für seine Person einer rein idealen Gottesverehrung hingegeben, und in diesem Sinne strebte er nach Selbsterhebung zur sittlichen Freiheit. Sein Wahlspruch lautete: „Das moralische Gesetz in uns, und der gestirnte Himmel über uns." Eifrig gab er sich der Lektüre solcher Bücher hin, die seinen religiösen Anschauungen und Überzeugungen entsprachen. Dazu gehörten namentlich die orientalischen Schriften v. Hammer-Purgstall's und Herder's Werke, sowie Christian Sturm's „Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur". Besonders fühlte Beethoven sich durch das letztere Buch angesprochen; es war, so zu sagen, sein Vademecum für's Leben. Nach Schindlers Mittheilung empfahl er es sogar den Geistlichen, mit welchen er auf dem Lande in Berührung kam, „zu Vorträgen auf der Kanzel".

In Schriften, wie die genannten, suchte und fand Beethoven die Anregungen zu andächtiger Stimmung. Er machte sich auch Exzerpte aus ihnen. Eines derselben aus der indischen Literatur hat den Wortlaut:

„Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Wer frei von aller Lust und Begier, das ist der Mächtige. Er allein — kein größerer als er."

Auf seinem Schreibtisch hatte Beethoven unter Glas und Rahmen folgende Sentenzen altegyptischer Priesterweisheit angebracht:

„Ich bin, was da ist." — „Ich bin alles, was ist, was war,

> was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.“ — „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.“

Man sieht, Beethoven hielt sich nicht sowohl an die dogmatischen Satzungen einer bestimmten Konfession, als vielmehr an allgemeinere religiöse Vorstellungen. Dieser von ihm eingenommene Standpunkt hat unverkennbaren Einfluß auf seine Meßkompositionen ausgeübt. Bezeichnend dafür ist schon der Umstand, daß er seine beiden Messen nicht direkt für den regelmäßigen gottesdienstlichen Kultus schrieb, sondern daß er zu ihnen durch ganz besondere Umstände angeregt wurde. Zur ersteren derselben (C dur, op. 86) gab der Fürst Esterhazy die Veranlassung. Diesem lag viel daran, das Werk rechtzeitig zu erhalten, da er den Wunsch hegte, mit demselben seiner Gemahlin zur Nachfeier von deren Namenstag am 13. September 1807 eine Überraschung zu bereiten. Beethoven erfuhr, daß der Fürst sich unter der Hand danach erkundigt hatte, wie weit die Arbeit vorgeschritten sei. Darauf hin meldete er ihm aus Baden am 26. Juli desselben Jahres, er gedenke die Messe „spätestens bis zum 20ten August-Monath“ abzuliefern. Zugleich schrieb Beethoven dem Fürsten:

> „darf ich noch sagen, daß ich Ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da Sie d. (durchlauchtigster) F. (Fürst) gewohnt sind, die unnachahmlichen Meisterstücke des großen Haidn sich vortragen zu lassen —“

Offenbar wollte er dem Fürsten dadurch zum Voraus andeuten, daß derselbe hinsichtlich Auffassung und Behandlung des Meßtextes etwas von dem Hergebrachten einigermaßen Abweichendes zu erwarten habe. Dieser Wink that indessen nicht die gewünschte Wirkung, denn nachdem Fürst Esterhazy die Messe gehört hatte, richtete er an den Meister die Worte: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ [1])

Diese Frage läßt erkennen, daß man durch das Werk fremdartig berührt worden war, weil es dem hergebrachten Modus der Meßkomposition nicht völlig entsprach.

---

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 313 d. Bl.

Das Kyrie des Meßtextes läßt eine verschiedenartige Auffassung zu. Es kann einerseits im Ton tiefster Zerknirschung, wie z. B. in Joh. Seb. Bach's H moll-Messe, und andererseits im Ausdruck eines ruhig gehaltenen Gebetes, oder auch in einer Mischung von Beidem behandelt werden. Hier sind mannichfache Abstufungen möglich, wie die einschlagende Literatur beweist. In Beethoven's C dur-Messe hat das Kyrie den Charakter einer kindlich frommen Bitte. Ab und zu erhebt sich dieselbe zu größerer Dringlichkeit, wodurch Licht und Schatten in den Tonsatz gebracht ist. Der sorgfältig abgewogene Wechsel zwischen den Chor- und Solostimmen, welcher auch in den folgenden Theilen des Werkes beobachtet ist, trägt gleichfalls dazu bei. Leise und wie in stiller Devotion beginnen die Vokalbässe allein mit dem „Kyrie eleison". Zu ihnen gesellen sich im zweiten Takte die anderen Chorstimmen unter Hinzutritt des Streichquartetts. Nach der ersten Periode, auf die ein kleines Zwischenspiel folgt, wird das Kyrie vom Solosopran intonirt. Einige Takte später lassen sich, die Anfangsphrase des Sopranes imitirend, auch Baß, Alt und Tenor vernehmen. Alsdann fällt der Chor, diesmal mit voller Tongebung, wieder ein. Das als Mittelsatz gedachte „Christe eleison" wird vorab von den Solostimmen mit Ausnahme des Basses ohne alle Begleitung vorgetragen. Der Chor beantwortet den Gedanken im Forte, und führt ihn des Weiteren in breiterer Entwickelung aus, worauf der Anfang des ersten Abschnittes wiederkehrt, und den sanft verlaufenden Schluß vorbereitet.

Kontrapunktische Künste sind in diesem Kyrie vermieden. Mit Ausnahme von einigen aus der Stimmenführung sich ergebenden Nachahmungen ist dem schlichten Charakter des Tonsatzes gemäß Alles einfach gehalten. Auch die Instrumentirung bewegt sich in bescheidenen Grenzen. Außer dem Streichquartett, welches hauptsächlich die, durch den ganzen Satz vertheilte Achtelbewegung auszuführen hat, sind nur je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner zur Mitwirkung herangezogen. Die Flöten, Trompeten und Paucken hat Beethoven für den zweiten Abschnitt der Messe, nämlich für das „Gloria", aufgespart, in welchem es zunächst gilt, der Lobpreisung Gottes in glän-

zender Tonsprache Ausdruck zu geben. Chor und Orchester vereinigen sich hier, um das „Gloria in excelsis Deo“ mit größter Lebhaftigkeit zu verkünden. Den Gegensatz bildet dazu das ruhig und sanft gehaltene „et in terra pax hominibus bonae voluntatis“. Nur die beiden letzten Worte werden von den Chorstimmen imitatorisch in kräftiger Betonung wiederholt. Dann folgen die energisch deklamirten Ausrufungen „laudamus te“ und „benedicimus te“. Das „adoramus te“ dagegen erklingt demuthsvoll in tiefer Lage, während die Stimmen sich bei dem „glorificamus te“ wieder jubelnd erheben — eine Tonmalerei, die Beethoven auf ähnliche Weise bei derselben Stelle in der Missa solemnis angebracht hat.

Bis dahin ist ausschließlich der Chor thätig. Er wird vom Solotenor abgelöst, welcher mit dem „gratias agimus“ beginnt. Es ist ein auf angenehme Wirkung berechneter Gesang, der von einer abwechselnd in den Streich- und Blasinstrumenten auftretenden graziösen melodischen Figur umrahmt wird. Der Chor wiederholt die erste Periode des Solo's im Piano, und dann die Schlagworte „Deus omnipotens“, „Jesu Christe“ u. s. w. mit nachdrücklichster Hervorhebung.

Bei diesem Punkt endet der erste Absatz des Gloria. Ihm reiht sich das „Qui tollis peccata mundi“ an. In den ausdrucksvollen Gesang des Soloaltes mischt der Chor die Bitte „miserere nobis“. Dann treten nacheinander die übrigen Solostimmen ein, worauf sie insgesammt in dringlichem Tone das Anliegen „suscipe deprecationem nostram“ vorbringen.

Wie sehr dieser Theil der C dur-Messe Beethoven aus dem Herzen geflossen war, beweist folgender Vorfall. Im April 1823, also 16 Jahre nach Entstehung des Werkes, kam ihm dasselbe mit der deutschen Bearbeitung des Textes zu Gesicht.

„Wir saßen, so berichtet Schindler, eben zu Tische, Beethoven öffnete schnell das Manuscript und durchflog einige Seiten. Als er zum 'Qui tollis' kam, liefen ihm die Thränen aus den Augen und er mußte aufhören, indem er von dem unbeschreiblich schönen Texte aufs tiefste gerührt sagte: 'Ja so habe ich gefühlt als ich dieses schrieb!' — Es war das erste und letzte Mal, daß ich ihn in Thränen sah.“
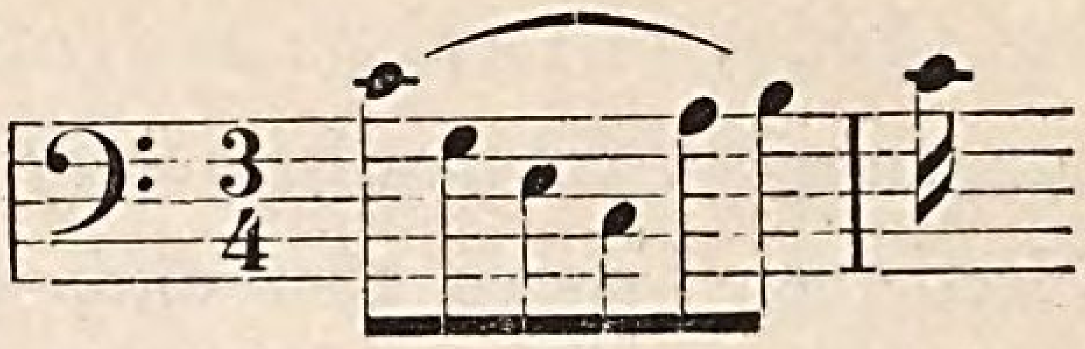
Vom „Qui sedes ad dexteram patris“ ab bis zum Schluß des Gloria ist mit Ausnahme einiger Takte, die gegen Ende den Solostimmen zuertheilt sind, nur der Chor thätig. Er führt zunächst in der Andante-Bewegung des „Qui tollis“ die Bitte „miserere nobis“ noch weiter aus, und geht darauf zu einem, den anfänglichen Ton des Gloria wiederaufnehmenden Allegro über, in welchem nach dem einleitenden „Quoniam tu solus sanctus“ auf die Worte „cum sancto spiritu“ u. s. w. ein ziemlich umfänglicher, theils fugenartig, theils frei behandelter Satz folgt. Man kann nicht behaupten, daß alle Partien desselben auf gleicher Höhe stehen. Namentlich bewegen sich die fugirten Stellen meist im konventionellen Geleise. Nur einmal kommt es zu einem dichteren Stimmengewebe von eigenartiger Wirkung.

Ebenso wie den Text des Gloria, hat Beethoven denjenigen des Credo für seinen Zweck in mehrere Abschnitte zerlegt. Dort sind es drei, hier hingegen vier nach Zeitmaß und Charakter unterschiedene Sätze. Der erste reicht bis zum „Incarnatus“, der zweite bis zum „Resurrexit“, und der dritte bis zum „et vitam venturi saeculi“. Über die letzteren Worte ist neben dem „amen“ der vierte Abschnitt gebildet.

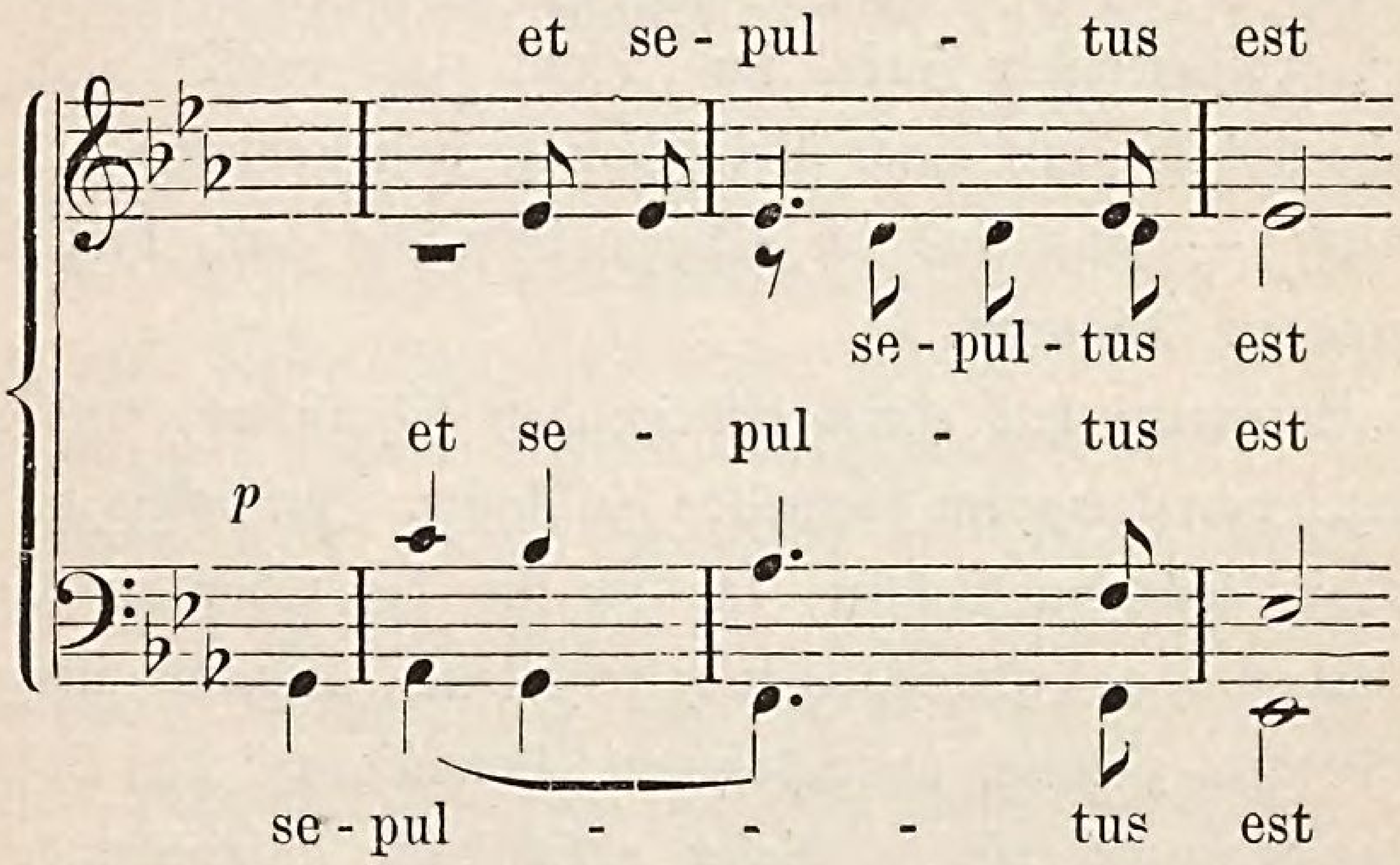
Die Beschaffenheit des Credo-Textes bereitet dem Komponisten mancherlei Hemmnisse, weil bei weitem nicht alle Theile desselben für die musikalische Behandlung ergiebig sind. Überdies erschwert der in ihm enthaltene rasche Wechsel verschiedenartiger Vorstellungen wesentlich die formelle Gestaltung. Ein summarisches Verfahren erscheint hier als das einfachste und bequemste Auskunftsmittel. Aber einem Tonsetzer wie Beethoven konnte damit nicht gedient sein. Er hegte das Verlangen, denjenigen Sätzen des Glaubensbekenntnisses, welche auf seine Phantasie in besonderer Weise anregend wirkten, eine tonmalerische Deutung zu geben, wodurch theilweise der Auf- und Ausbau seiner Komposition mit bestimmt wurde. Namentlich läßt sich dies an den beiden mittleren Theilen des Credo beobachten, in denen vom Opfertode, sowie von der Auferstehung und Himmelfahrt Christi die Rede ist.

Im ersten Abschnitt des Credo ist allein der Chor thätig. Beethoven

hat ihn mehrentheils deklamatorisch behandelt. Die Entwickelung des musikalischen Gedankenganges vollzieht sich zur Hauptsache in der Instrumentalpartie. Ihr ist nebenstehende Figur[1]) zu Grunde gelegt, welche den leitenden und zusammenhaltenden Faden für den größeren Theil des Satzes bildet. Zum Schluß desselben ist das „descendit de coelis“ durch entsprechende Tonfolgen angedeutet.



Das anschließende, von den Solostimmen vorgetragene „et incarnatus est“ kommt nicht über das blos Gefällige hinaus; es fehlt ihm gänzlich jene geheimnißvolle Färbung, welche Beethoven dieser Stelle auf so unvergleichliche Weise in seiner Missa solemnis gegeben hat. Erst mit dem Eintritt des „homo factus est“ vertieft sich der Ausdruck. In sprechenden, wenn auch knappen Zügen wird dann des Erlösers Kreuzigung, Leiden und Bestattung versinnlicht. Bei den Worten „sepultus est“ stirbt die Musik allmälig ab. Fein gedacht ist zum Schluß das dissonirende d—es in Sopran und Alt, während Tenor und Baß langsamen Schrittes in die Tiefe hinabsteigen:



Das folgende „Allegro ma non troppo“ behandelt mit Ausnahme des „vitam venturi“ den noch übrigen Theil der Glaubensartikel. Es ist ein frisch belebter Satz von schöner klanglicher Wirkung, doch nichts

---

1) Zu der obigen Figur soll Beethoven, wie Czerny erzählt, durch die stümperhaften Versuche eines Dorfmusikanten, den C dur-Accord herauszubringen, angeregt worden sein.

mehr. Dies gilt auch von dem mit „Vivace“ bezeichneten Schlußsatz des Credo, in welchem das „et vitam venturi“ nebst dem „amen“ gesungen wird. Es war hergebracht, diesen Abschnitt als Fuge zu behandeln. Beethoven läßt es aber auch hier, gleichwie zu Ende des „Gloria“ bei fugirten Ansätzen bewenden, ohne im Übrigen eine tondichterische Tendenz zu verfolgen, wie er es bei denselben Textesworten in seiner großen Messe gethan.

Das „Sanctus“ nebst dem dazu gehörenden „Pleni sunt coeli“ und „Osanna“ ist, wie üblich, mit dem „Benedictus“ zu einem umfangreicheren Tonstück vereinigt, in welchem jedoch drei nach Bewegung und Charakter von einander abweichende Theile unterschieden sind. Hier hat der Komponist im Vergleich zum „Credo“ leichte Arbeit, denn die Vorstellungen von der Anbetung Gottes und seiner Verherrlichung im „Himmel und auf Erden“, sind nicht minder geeignet für das tonkünstlerische Schaffen, wie die Lobpreisung dessen, der „im Namen Herrn“ des kommt.

Hinsichtlich der Behandlung dieser Meßsätze hatte sich im Laufe der Zeit eine gewisse Norm festgestellt. Ehrfurchtsvolle Andacht im „Sanctus“, frohlockender Jubel im „Pleni sunt coeli“ und gemüthvolle Beschaulichkeit mit einer Beimischung von lieblicher Anmuth im „Benedictus“ — das sind im Allgemeinen die auch bei Beethoven wiederkehrenden Nüancen.

Das „Sanctus“ hat einen einleitenden Charakter, und ist daher in der Regel von knappem formellen Zuschnitt. Im vorliegenden Falle besteht es aus sechzehn Takten, für die nur der Chor aufgeboten ist. Derselbe hat auch das gleichfalls kurz gehaltene „Osanna“ auszuführen, wogegen in dem ziemlich ausgedehnten „Benedictus“ das Soloquartett in den Vordergrund tritt. Dieser gemüthlich ansprechende Tonsatz erinnert lebhaft an Mozart. Den Beschluß des „Sanctus“ macht die Wiederholung des „Osanna“.

Zu den hervorragendsten Theilen der C dur-Messe gehört unstreitig die erste Hälfte des „Agnus Dei“. Beethoven hat der darin enthaltenen Bitte um Erbarmung tiefempfundenen Ausdruck gegeben. In die treibende Achtelbewegung des Orchesters mischt der Chor seine schmerz-

erfüllten Rufe, bald in dringlicher, und bald wiederum in sanft flehender Wese. Seltsam sticht dagegen die zweite Hälfte dieses Schlußsatzes der Messe ab, in welcher die Bitte um Frieden ausgesprochen ist. Beethoven schlägt hier mit Ausnahme von 17 Takten, in denen er nochmals auf das „miserere nobis" zurückkommt, einen heiteren, fröhlichen Ton an. Diese Auffassung ist dem Sinn des Textes wenig angemessen. Aber sie war die damals herrschende, und Beethoven mochte Bedenken tragen, davon abzuweichen. Wir werden sehen, wie anders er bei der Gestaltung des entsprechenden Abschnittes in seiner Missa solemnis verfuhr.

Bei Betrachtung gewisser Theile des Gloria und Credo der C dur-Messe empfängt man den Eindruck, als ob Beethoven danach gestrebt habe, sich von dem hergebrachten Modus der Meßkomposition zu emanzipiren. Der Umstand aber, daß ihm dies nur bedingungsweise gelang, verleiht dem Werke eine Ungleichheit des Stils, welche der Gesammtwirkung nicht förderlich ist.

Was Beethoven mit seiner ersten Messe nicht erreichte, die völlige poetische Durchdringung des Stoffes, holte er in seiner zweiten nach. Den Entschluß, sie zu schreiben, faßte er, als die Nachricht von der Designirung des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz bekannt wurde.[1]) Es ist die Vermuthung ausgesprochen worden, Beethoven habe mit dieser Komposition eine spekulative, auf Verbesserung seiner materiellen Lage hinzielende Absicht verbunden. Keinesfalls wurde er durch einen solchen Gedanken zu derselben bestimmt. In erster Linie kam es ihm darauf an, dem fürstlichen Schüler einen außerordentlichen Beweis seiner Verehrung zu geben. Schrieb er doch auch an den Erzherzog, welchem die Messe zugeeignet ist:

„Der Tag, wo ein Hochamt von mir zu den Feierlichkeiten für J. K. H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens sein, und Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Tages beitragen."

---

[1]) Die definitive Wahl des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof fand am 4. Juni 1819 statt, nachdem ihm schon am 24. April desselben Jahres die Kardinalwürde ertheilt worden war.

Der Wunsch Beethoven's, die Missa solemnis zur Feier der Einsetzung des Erzherzogs Rudolph in sein Kirchenamt bereit zu halten, erfüllte sich nicht, denn die Inthronisation desselben als Erzbischof von Olmütz wurde am 20. März 1820 vollzogen, während die gänzliche Vollendung der Messe erst um die Mitte 1823 erfolgte, obwohl sie bereits im Jahre 1818 begonnen worden war.[1]) Diese bedeutende Verspätung hatte ihren Grund nicht allein in der großartigen Anlage des Werkes, sondern auch in den umständlichen Vorbereitungen zu demselben. Trotzdem der Meßtext nichts Neues mehr für Beethoven war, so ließ er sich denselben doch, wie Schindler berichtet, in's Deutsche übersetzen, bevor er an seine abermalige Komposition ging, und außerdem verschaffte er sich eine genaue metrische Bezeichnung der lateinischen Urschrift.

Nottebohm giebt folgende Daten für die Entstehung der Messe:

„Das Kyrie kann frühestens um die Mitte des Jahres 1818 begonnen worden sein ..... Das Gloria war 1819, das Credo 1820, die ganze Messe Anfang 1822 in den Skizzen fertig .... Die autographische Partitur der Messe war vor Ende 1822 fertig geschrieben. Damit war aber die Messe, wie wir sie kennen, noch nicht fertig; denn Beethoven hat nachträglich noch viele Änderungen vorgenommen .... Frühestens Mitte des Jahres 1823 kann man als die Zeit annehmen, in der die Messe die Gestalt erhielt, in der wir sie kennen. Beethoven hätte dann ungefähr 5 Jahre zur Komposition der Messe gebraucht."

Wenn Beethoven in seiner C dur-Messe die traditionellen Normen so wie die Forderungen des kirchlichen Kultus noch einigermaßen berücksichtigt hatte, so war dies bei Abfassung der Missa solemnis nicht mehr der Fall. Indem er sich rückhaltlos dem Zuge der Inspiration überließ, schuf er ein Werk, welches nach allen Beziehungen weit über die Bedürfnisse des Kirchendienstes hinausgeht. Beethoven äußerte sich mit Bezug auf dasselbe folgendermaßen:

„Meine Hauptabsicht war sowohl bei den Singenden als Zuhörenden religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen."

Dieser ganz allgemein gehaltene Ausspruch läßt erkennen, von
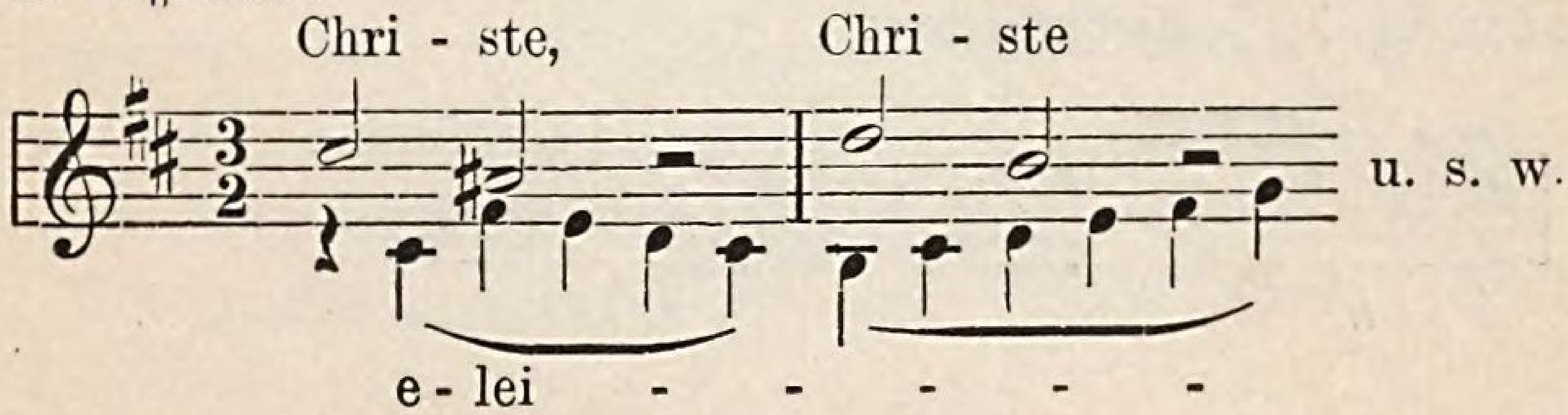
---

[1]) Nottebohm: Zweite Beethoveniana S. 153 f.

welcher Idee er während der Komposition dieses grandiosen Werkes vornehmlich beherrscht wurde.

Das Aufgebot an vokalen Kräften für diese Tonschöpfung besteht, gleichwie in der ersten Messe, aus einem vierstimmigen Chor nebst Soloquartett. Die orchestralen Mittel sind, der großartigen Konzeption entsprechend, um zwei Hörner, drei Posaunen und einen Kontrafagott vermehrt. Auch der Orgel ist eine größere Wichtigkeit beigelegt. So weit sie mitwirken soll, hat Beethoven ihre Partie vollständig ausgeschrieben, während die Orgelstimme zur C dur-Messe einfach nur den bezifferten Baß enthält.

„Vom Herzen — möge es wieder zum Herzen gehen!" So lautet die Überschrift des „Kyrie" in Beethoven's Manuskript. Beim Druck wurde dieselbe fortgelassen und durch die, auch dem Sanctus hinzugefügten Worte „Mit Andacht" ersetzt. Sie bezeichnen Sinn und Geist dieses in einfach erhabener Größe gedachten Introitus, dessen Formgebung eine dreitheilige ist. Nach der Instrumentaleinleitung, welche den Hauptgedanken des ersten Abschnittes intonirt, tritt der Chor mit imposanter Klangfülle in ruhig breiter Accordlage ein. Dreimal wiederholt er auf wechselnder Harmonie den fortgesetzt sich steigernden Anruf „Kyrie" unter jedesmaliger Beantwortung durch die Solostimmen. Der zuletzt an die Reihe kommende Solo-Alt leitet mit empfindungsvoller melodischer Phrase zu dem vom Chor in sanfter Betonung aufgenommenen „eleison" hinüber, worauf die Entwickelung des Musikstückes ihren weiteren entsprechenden Fortgang nimmt. Beim Eintritt des Fis dur erhebt sich die Bitte „Kyrie eleison" bis zu höchster Innigkeit.
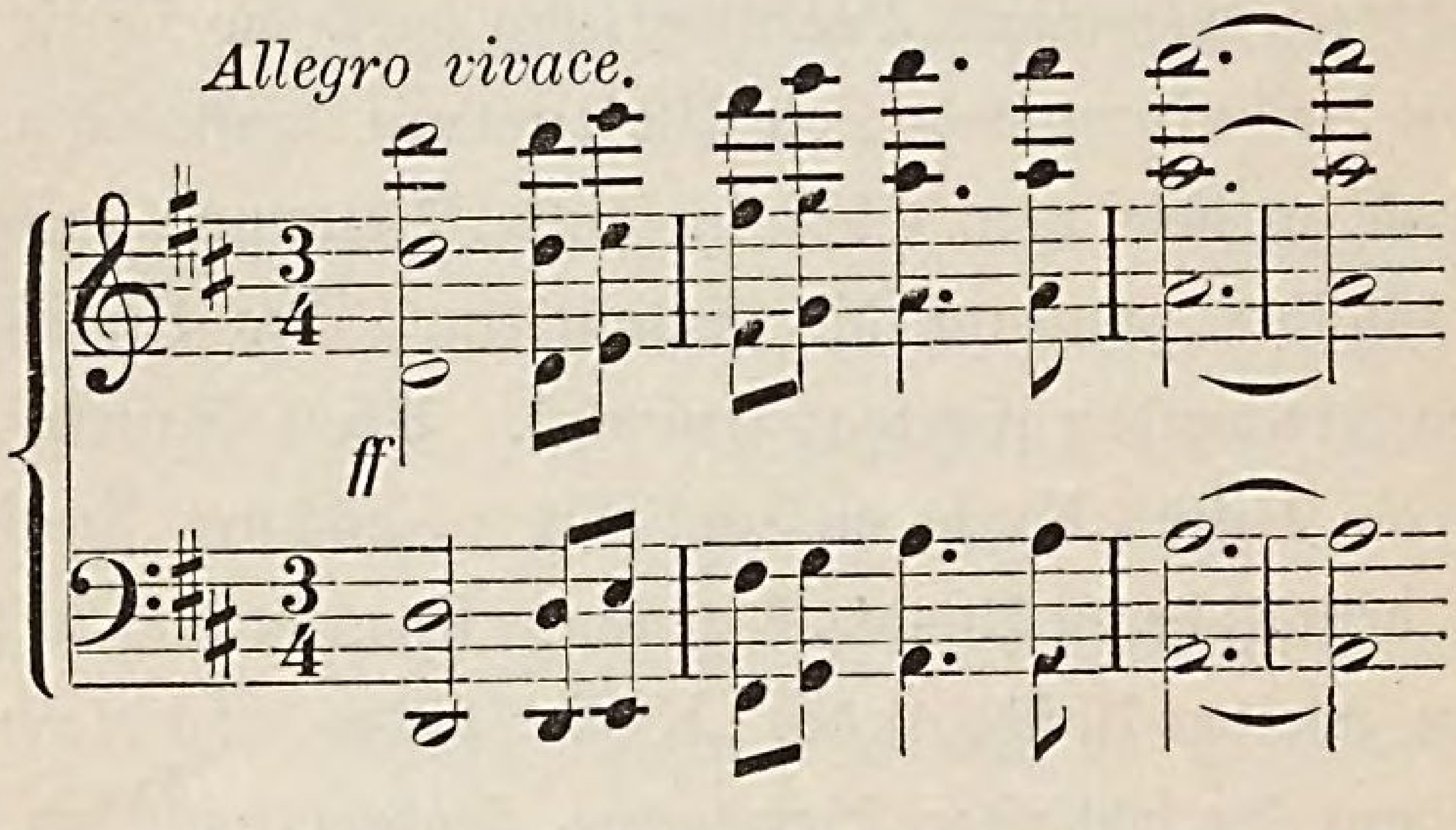
Einen dringlicheren Ausdruck gewinnt sie in dem „Christe eleison", welches den zweiten Abschnitt des „Kyrie" bildet. Zu dieser Steigerung trägt nicht nur die lebhaftere Bewegung, sondern auch das allmälig sich immer mehr verdichtende Stimmengewebe mit bei. Hier das leitende Motiv desselben:



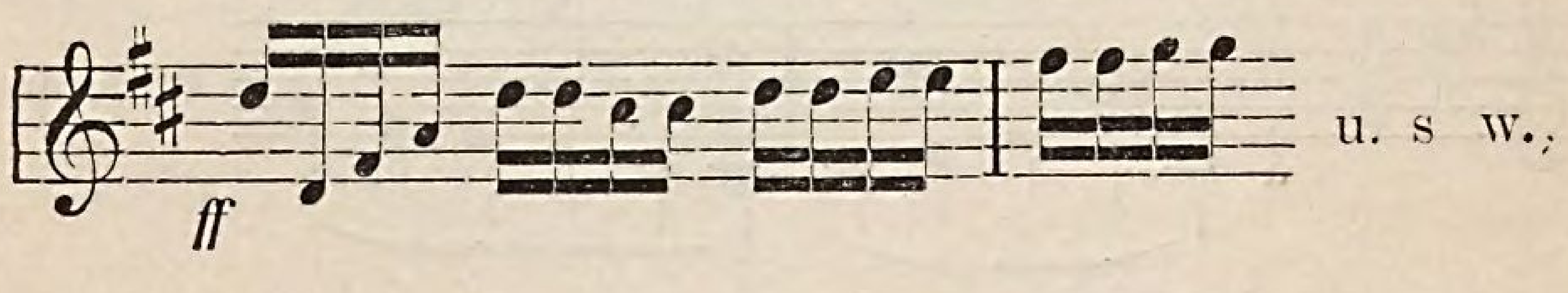
Zu der melodischen Figur des „eleison" erklingt gleichzeitig als Gegensatz der unablässig wiederholte Anruf „Kyrie". Vorab wird dies wechselsweise kontrapunktisch von den Solostimmen durchgeführt, denen sich nach sechzehn Takten mit mächtig potenzirter Wirkung der Chor hinzugesellt. Beide Faktoren bleiben demnächst theils einander ablösend, und theils vereint in Thätigkeit. In die schließlich leise verhallende Bitte greift überraschend wieder das „Kyrie eleison" ein, dessen Repetition nun mit mannichfachen Varianten erfolgt.

Die großartige Struktur dieses Musikstückes ist an sich einleuchtend. Durch eine Vergleichung mit dem Kyrie der C dur-Messe wird sie aber noch zu deutlicherem Bewußtsein gebracht. Wenn man sich dort die betende Gemeinde denken mag, so empfängt man hier den Eindruck, als ob die Menschheit sich zum Gottesdienst vereinigt habe. Auch die folgenden Sätze dieser gewaltigen Schöpfung regen diese Vorstellung an.

Bei weitem nicht alle Theile des Meßtextes geben dem Komponisten eine so bestimmte Richtung, wie der Anfang des Gloria: er gestattet nur eine Auffassung, nämlich diejenige feurigster Lobpreisung. Beethoven hat überwältigenden Ausdruck dafür gefunden. Das in energievollstem Anlauf emporsteigende Hauptmotiv dieses Satzes



wird von den Streich- und Blasinstrumenten in nahezu übereinstimmendem Unisono intonirt. Die Geigen, Bratschen und Violoncelli bewegen sich in Sechzehntheilen:
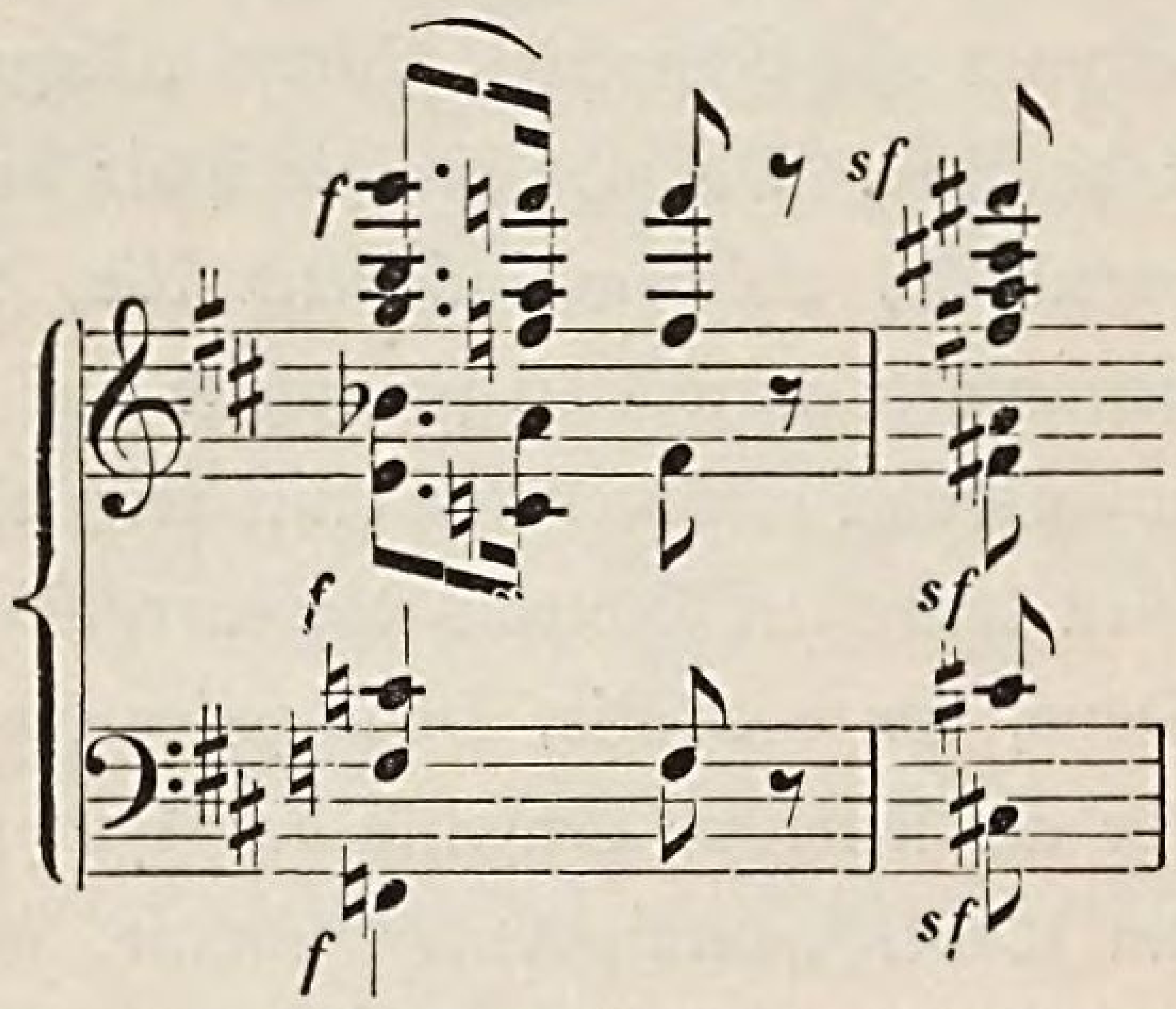


wogegen die Kontrabässe nebst dem Kontrafagott und der Orgel dieselbe Tonfolge in Achtelnoten ausführen. Diese rauschende Bewegung, welche dem Anfang des Gloria einen außerordentlichen Glanz verleiht, hält längere Zeit gleichmäßig an, während Alt und Tenor, sowie Baß und Sopran, einander imitirend, das obige Thema vortragen. Dann vereinigen sich die Chorstimmen zu gemeinsamer Verherrlichung des Höchsten. Damit ist die erste Periode des Gloria beendet, an welche sich sogleich in tiefer Tonlage, ruhig und bescheiden gehalten, das „et in terra pax hominibus“ anreiht. Als kräftiger Gegensatz davon wird vom Chor und Orchester wiederum das Hauptmotiv auf die Worte „laudamus te“, mit Einflechtung des „benedicimus te“ ergriffen. Bei dem „adoramus te“ aber senken sich die Chorstimmen wie in still anbetender Devotion hernieder.

Mit mächtigem Aufschwung ist das „glorificamus te“ in fugirtem Ansatz und breit auslaufender Accordlage daneben gestellt. Auf diesen letzteren Anruf hat Beethoven, wie schon in seiner C dur-Messe, den größten Nachdruck gelegt, weshalb er auch eingehender behandelt ist, als die unmittelbar vorhergehenden Exklamationen. Die Auffassung der ganzen Stelle vom „laudamus te“ bis zum „glorificamus te“ läßt in beiden Messen eine gewisse Analogie erkennen, nur daß in der Missa solemnis Alles bei weitem großartiger stilisirt ist.

Ein zartgehaltenes Zwischenspiel „Meno Allegro“ leitet zu dem „gratias agimus“ hinüber. Dasselbe ist, gleichwie in der C dur-Messe, dem Solotenor zuertheilt, welchem imitirend Alt, Sopran und Baß folgen. Die Chorstimmen antworten paarweise auf dieselbe Art. Diesem, von innigem Ausdruck erfüllten Abschnitt reihen sich unter Wiederaufnahme des ersten lebhaften Tempo's die energisch deklamirten Ausrufe: „Domine Deus, rex coelestis, Deus pater omnipotens“ an, zu denen im Orchester als leitender Gedanke das Hauptmotiv des Gloria erklingt. Bei dem Worte „omnipotens“ stimmt, mit Ausnahme der Solostimmen, Alles zur Versinnlichung der Allmacht Gottes im stärksten Forte ein. Hier sind dem Ensemble die bis dahin unbenutzten Posaunen hinzugefügt, deren dröhnender Schall eine mächtige Steigerung der Klangwirkung hervorbringt. Dieser Kraftausbruch verläuft in

einem decrescendo zur Vorbereitung des in zarte Töne gekleideten, von den Solostimmen vorgetragenen „Domine fili unigenite". Nachdem das Soloquartett bei dem „Jesu Christe" vom Chor abgelöst worden, ergeht dieser sich in den Rufen „Domine Deus, agnus Dei, filius patris" während im Orchester auf's Neue das Hauptmotiv erscheint. So reihen sich verschiedenartige, Sinn und Bedeutung der Textesworte illustrirende Tonbilder aneinander, die auf kunstvolle Weise zu einem größeren, organisch gegliederten Ganzen verbunden sind.
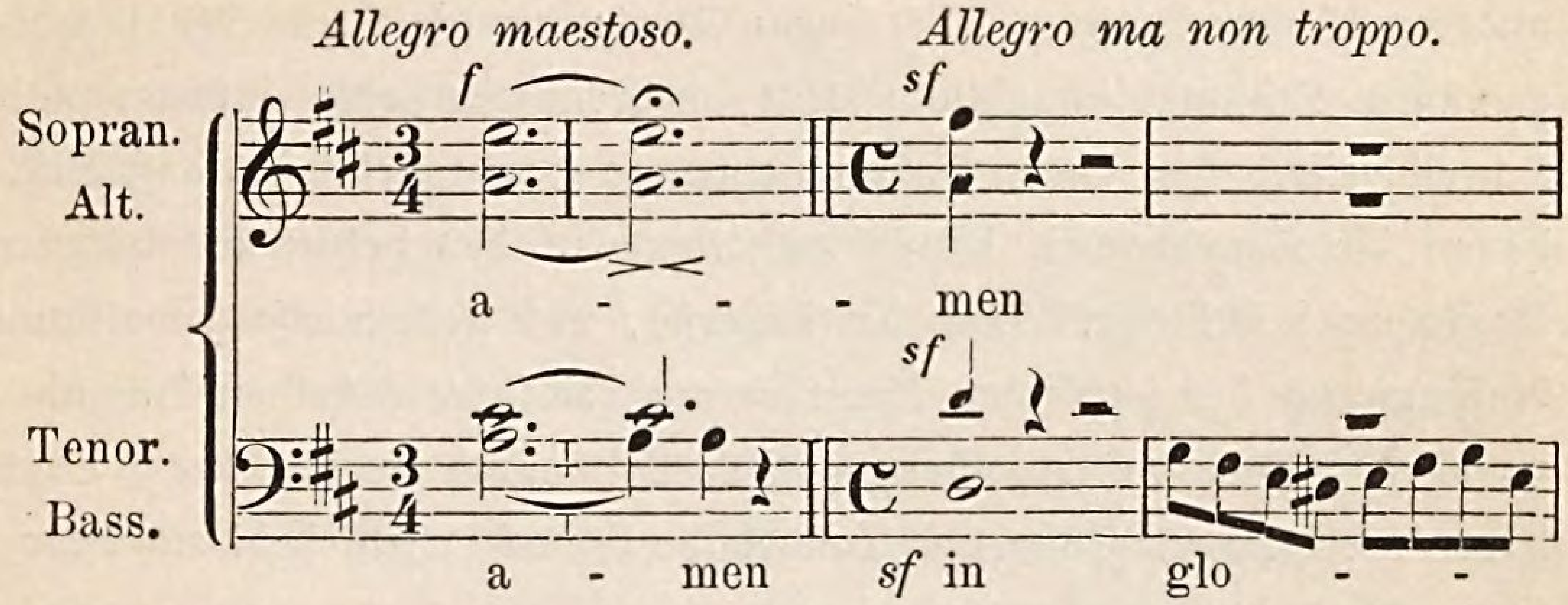
Dasselbe Verfahren ist in dem folgenden „Larghetto" beobachtet. Mit besonderem Nachdruck hat Beethoven zunächst das dringliche Anliegen „suscipe deprecationem nostram" hervorgehoben. Das anschließende „qui sedes ad dexteram patris" ist der Vorstellung des zur Rechten Gottes thronenden Christus gewidmet. Durch Trompeten- und Packenschall feierlich angekündigt, wird in knapper Chorphrase die Hoheit seiner Erscheinung angedeutet, und dann auf das „miserere nobis" mit dem Ausdruck tiefer Zerknirschung näher eingegangen. Die beiden letzteren Momente hat Beethoven gleich darauf nochmals in abweichender Weise behandelt, woraus zu entnehmen ist, welche Wichtigkeit er ihnen beilegte. In der zweiten Fassung erreicht die flehendliche Bitte um Erbarmen mit dem Eintritt dieser unvergleichlich kühnen Wendung
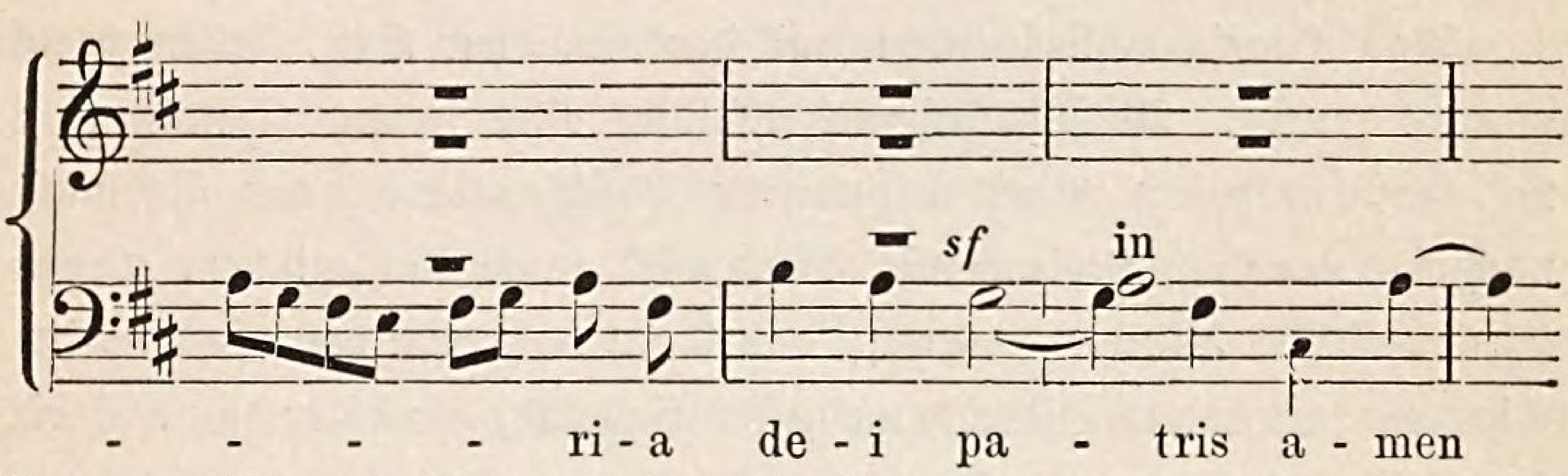


ihren Höhepunkt, worauf das „miserere nobis" unter Hinzufügung der im Meßtext nicht enthaltenen Interjektionen o! und ah! wehmuthsvoll endet.

Das Übrige ist dem „Quoniam tu solus Dominus" u. s. w. ge-

widmet. Zuerst faßt Beethoven diesen Schlußpassus des Gloria-Textes in einem kurzen, pathetischen „Allegro maestoso“ zusammen. Die letzten Worte desselben „in gloria Dei patris, amen“ sind alsdann noch für sich zu einem weitausgeführten fugirten Satz benutzt, der folgendermaßen eingeleitet wird:





Sopran, Alt und Tenor haben die ihnen zuertheilten Töne auf der Fermate mit einer Ab- und Anschwellung auszuhalten, was einen eigenthümlichen, doch nicht leicht zu erreichenden Effekt ergiebt, da die Sänger kaum Zeit gewinnen können, vorher den dafür erforderlichen Athem zu schöpfen. An den größten Schwierigkeiten aller und jeder Art ist freilich das ganze Gloria, wie auch das demnächst zu betrachtende Credo überaus reich.

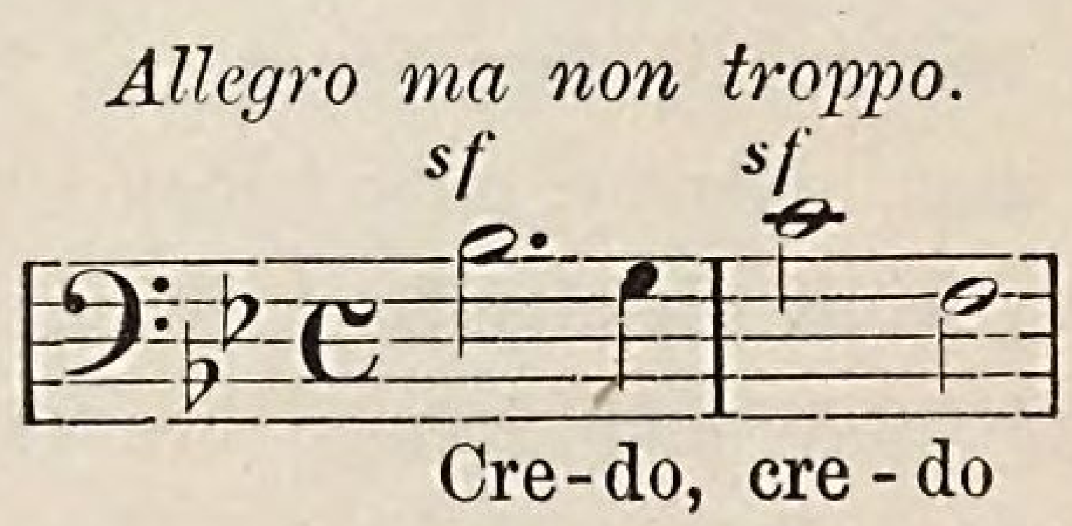
Im Verlauf der Darstellung ist schon wiederholt darauf Bezug genommen worden, wie wenig Beethoven mit den Bedingungen des Vokalsatzes vertraut war. Was er etwa davon wußte, und in jüngeren Jahren bei Abfassung seiner Gesangskompositionen berücksichtigt hatte, entschwand ihm nach und nach infolge des Gehörleidens und der schließlichen Ertaubung. Geistig isolirt, in seine Gedankenwelt versunken, gewaltigen Entwürfen rückhaltlos hingegeben, war er nur

noch auf die Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen bedacht. Unvermerkt ging ihm dabei jede feinere Unterscheidung zwischen Vokalem und Instrumentalem verloren, und endlich wurde ihm die menschliche Stimme zu einem Organ, welches er für seine tondichterischen Zwecke mit Beziehung auf das rein Technische in ebenderselben Weise benutzte, wie alle anderen Tonwerkzeuge. Mit einem Wort: an die Stelle der sangesgemäßen Stimmenbehandlung trat mehrentheils eine instrumentale Schreibweise. Im engen Zusammenhange damit steht es, daß Beethoven die Singstimmen häufig anhaltend in den hohen und höchsten Tonlagen beschäftigt. Nur die äußerste, und stellenweise gewaltsame Anspannung der physischen Kraft vermag die hier gestellten Aufgaben zu lösen. Aber die begeisterungsvolle Stimmung, welche durch Beethoven's erhabene, großartige Tongebilde erweckt wird, hebt momentan über alle Bedenken hinweg.

Das Gloria schließt nicht mit dem fugirten Satz, dessen vorhin gedacht wurde. Derselbe nimmt allmälig eine freiere Gestaltung an und erfährt zuletzt durch wiederholte Beschleunigung des Zeitmaßes noch eine merkliche Steigerung. Diese wird namentlich mit dem „Presto" ($^3/_4$) erreicht. Beethoven greift dabei auf das erste der oben notirten Themen zurück und endet dann hell aufjubelnd, als ob er das „Gloria" schließlich der ganzen Welt habe verkünden wollen.

Über die Schwierigkeiten, welche das „Credo" dem Tonsetzer bereitet, ist schon gesprochen worden. Beethoven greift die Sache diesmal anders an als in seiner C dur-Messe. Während er dort den Text auf vier Tonsätze vertheilt, zerlegt er ihn in der Missa solemnis in eine ungleich größere Zahl von Abschnitten, um seine tondichterischen Intentionen zur Geltung zu bringen.

Das Hauptthema



ist mit dem prägnanten Ausdruck eines Fundamentalsatzes hingestellt.

Es wird im dritten und vierten Takt der kurzen, straff gespannten Instrumentaleinleitung von den Holzbläsern und Posaunen im Unisono angestimmt. Der weitere Fortgang des Satzes entspricht der majestätischen Haltung dieses Anfanges. Überall offenbart sich das Bestreben, die Einzelmomente des Textes musikalisch zu interpretiren. In besonderer Weise ist das Bekenntniß von der Allmacht Gottes („patrem omnipotentem") hervorgehoben, desgleichen auch durch scharf konstrastirende Betonungen der in den Worten „visibilium omnium et invisibilium" hingestellte Gegensatz des Sichtbaren und Unsichtbaren in der Welt. Das „ante omnia saecula" wird geheimnißvoll mit verhaltener Tongebung hingeflüstert.

In kräftigster Deklamation sind unter Anwendung geistvoller Kontrapunktik die folgenden Glaubenssätze von der Identität Gottes und Christi behandelt. Dann aber geht der Ausdruck in milden Ernst über: es gilt, den Dank dafür auszusprechen, daß der Heiland um der Menschheit willen auf Erden erschienen ist. Gleich darauf wird die Vorstellung des vom Himmel herniedergestiegenen Erlösers angedeutet, womit der erste Abschnitt des Credo schließt. Nur die Meisterhand eines Beethoven vermochte alle diese heterogenen Tonbilder in einen Rahmen so zusammenzufassen, daß man den Eindruck des einheitlich Geschlossenen empfängt.

Als Beethoven im Sommer 1818 mit den Vorarbeiten zur Missa solemnis beschäftigt war, notirte er in sein Tagebuch:

> „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alte Kirchenchoräle der Mönche 2c.„ durchgehen, wo auch zu sehen wie die Absätze in richtigsten Übersetzungen nebst vollkommener Prosodie alter christkatholischer Psalmen und Gesänge überhaupt."

Daß er sich mit den, in vorstehender Notiz erwähnten Gegenständen wirklich beschäftigt hat, läßt deutlich das „Jncarnatus est" seiner großen Messe erkennen. Wenn der Solotenor die zu diesen Worten gesetzte, und von den anderen Solostimmen nachahmend beantwortete feierliche Weise anhebt, so glaubt man eine jener altehrwürdigen Intonationen zu vernehmen, welche einen Schatz der katholischen Kirche bilden. Durch die hinzugefügte Instrumentalbegleitung ist dieser Stelle ein wunderbar mysteriöser Ausdruck verliehen worden.

Die drei nächsten Kommata des Textes, welche von der Menschwerdung, vom Leiden und Sterben so wie von der Auferstehung Christi handeln, hat Beethoven nach dem Vorgange des Incarnatus zu selbstständig gegliederten Sätzen kurzen Umfanges benutzt. Unter denselben zeichnet sich der mittlere, auf die Kreuzigung und Bestattung Jesu bezügliche Theil durch tiefempfundene, charakteristische Tonsprache aus. In dem sich anschließenden „Allegro molto" sind demnächst vor Allem die Vorstellungen von der Himmelfahrt und vom jüngsten Gericht tonmalerisch ausgedeutet.

Bei den folgenden Glaubensartikeln vom heiligen Geist u. s. w. nimmt Beethoven wieder das Anfangsmotiv des Credo auf, welches hier zu mehrerer Bekräftigung von den Chorstimmen in verschiedener Version vorgebracht wird, während dem, zunächst nur einfach hindeklamirten „et vitam venturi saeculi, amen!" noch ein besonderer, sehr umfänglicher, theilweise fugirter Satz gewidmet ist. Mit demselben hat Beethoven ein künstlerisches Problem hingestellt. Unverkennbar wurde er von der poetischen Intention geleitet, eine tonsymbolische Deutung des „ewigen Lebens" zu geben. Dabei wird aber der Ausdruck so abstrakt, daß die Idee, der er in phantastischer Versenkung hingegeben ist, nicht zu klar ausgeprägter Erscheinung gelangt. Es bleibt ein Bruch zwischen Gewolltem und Vollbrachtem, den auch die denkbar vollkommenste Darstellung dieser, für die Ausführenden in technischer Beziehung höchst verfänglichen Aufgabe nicht zu beseitigen vermag. Dennoch erweckt die Kühnheit, mit der Beethoven das Wagniß unternommen hat, die Vorstellung von dem transcendenten Dasein tonlich zu versinnlichen, staunende Bewunderung. Außerordentlich schön gedacht, und von erhebender Wirkung ist das abschließende „Largo" mit seinem in sanft aufsteigenden Linien ätherisch sich verflüchtigendem Ausgang.

Wie aus einem Diadem leuchtet als kostbares Juwel inmitten der in Rede stehenden Meßsätze das „Sanctus" nebst dem dazu gehörenden „Benedictus" hervor. Es beginnt mit einem kurzen Vorspiel feierlich gemessenen Charakters, worauf die Solostimmen nacheinander wie in stillem, inbrünstigem Gebet eintreten. Sehr entsprechend dem an-

dächtigen Ausdruck ist das instrumentale Kolorit der Orchesterbegleitung gehalten. Die getheilten Violen und Violoncelle im Verein mit den Klarinetten, Fagotten und Hörnern, zu denen nur hin und wieder die Trompeten, Pauken und Posaunen mit sanfter Tongebung hinzutreten, während die Flöten, Oboen und Geigen gänzlich schweigen, erzeugt eine eigenthümlich gedämpfte und dabei tief gesättigte Klangfarbe, welche wesentlich zur Erhöhung der weihevollen Stimmung beiträgt.

Das unmittelbar sich anschließende, auf äußeren Glanz berechnete „Pleni sunt coeli“ und „Osanna“ soll gleichfalls vom Soloquartett vorgetragen werden — eine Bestimmung, die sicherlich unterblieben wäre, wenn Beethoven noch sein Ohr hätte zu Rathe ziehen können, was damals leider nicht mehr möglich war. In beiden Sätzen ist die Instrumentation mehrentheils so stark, daß es sich empfiehlt, bei Aufführungen den Chor an Stelle der Solostimmen eintreten zu lassen, wodurch auch der Gegensatz zu dem lieblichen „Benedictus“ noch mehr hervorgehoben wird. Dieses unsagbar schöne Musikstück hat als Einleitung ein im Orgelstil gehaltenes Präludium. Im letzten Takt desselben setzt die Soloviolinе hoch oben mit dem dreigestrichenen g ein. Von den Flöten, und dann von den Klarinetten getragen, senkt sie sich in Sekundenschritten zur Tiefe hinab, ein Tonbild, dessen Bedeutung im Hinblick auf die, vom Chorbaß dazu mehr deklamirten als gesungenen Worte „Benedictus qui venit in nomine domini“ keiner Erklärung bedarf. Es folgt das von der Soloviolinе vorgetragene liedartige Thema, dessen zarter harmonischer Unterbau nebst den Zwischenspielen auf die Bläser vertheilt ist, während das Streichquartett, einfach begleitend, in leisen Pizzikato's mitgeht. Nunmehr, nachdem die Grundstimmung des Satzes festgestellt ist, wird das Thema, wenigstens theilweise, vom Solo-Alt, mit kanonartiger Imitation des Solo-Basses in der Unterseptime vorgetragen. Solo-Sopran und Tenor antworten entsprechend in der Tonart der Oberdominante, worauf sich ein holder Wechselgesang zwischen den Solo- und Chorstimmen entspinnt, den die Sologeige mit reizendem ornamentalem Schmuck

umgiebt. In den kräftiger gehaltenen, vom Chor allein ausgeführten Schluß, hat Beethoven das „Osanna in excelsis“ miteingeflochten.

Aus dem „Agnus Dei“ spricht die leidvoll flehende Stimme bußfertiger Reue in eindringlichsten Tönen zu uns. Schmerzerfüllten Ausdruckes beginnt der Solobaß, in dessen wehmüthige Weise Tenor und Baß des Chores die Bitte „miserere nobis“ einmischen. Nach einem Zwischenspiel wird vom Solo-Alt und -Tenor die Bitte unter abermaliger Betheiligung des Männerchors, zu dem sich nunmehr die Altstimmen gesellen, weiter fortgesetzt. Endlich stimmt auch der Solo-Sopran in dieselbe ein. Alsdann vereinigen sich alle Sänger zu gemeinsamer dringlicherer Aussprache des „miserere nobis“. Hieran reiht sich unmittelbar das vom Chor eingeführte „Dona nobis pacem“. Der diesen Worten gewidmete, weitläufige Schlußsatz der Messe hat Beethoven, wie die zahlreichen, durch mehrere Skizzenbücher sich hinziehenden Entwürfe beweisen, außerordentliche Mühe verursacht, und zwar dadurch, daß er sich die schwierige Aufgabe stellte, mit der Bitte um den „inneren“ auch diejenige um den „äußeren“ Frieden zu verbinden.[1])

Schon Haydn hatte in seiner Messe „In tempore belli“ etwas Ähnliches andeutungsweise versucht, indem er bei den Worten: „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi“ die Paucken auf eigenthümliche Art benutzte „als hörte man den Feind schon in der Ferne kommen.“ Wie es scheint, wurde Beethoven dadurch angeregt, ebenderselben Idee musikalischen Ausdruck zu verleihen. Als Resultat ergab sich die Vermischung zweier disparater Motive, von denen nur das eine, nämlich die Bitte um „inneren“ Frieden durch den Meßtext geboten ist. Mit dieser Bitte beginnt Beethoven das „Dona“. Dann aber geht er ebenso unvermuthet als unvermittelt zu der Bitte um den „äußeren“ Frieden über. Leise Paucken- und Trompetenklänge bezeichnen den von fernher kommenden, allmälig sich verstärkenden Kriegslärm, das

---

[1]) Die Partitur enthält bei Beginn des „Dona“ die ausdrückliche Bemerkung: „Bitte um inneren und äußeren Frieden.“

Streichquartett erzittert in andauernden Tremolo's, und dazwischen ertönen die rezitativartig behandelten Angstrufe des Solo-Altes und -Tenores „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis", in welche zuletzt auch der Chor einstimmt. Momentan ist Alles, wie vor Schrecken, durch eine Fermate[1]) festgebannt. Mit voller Kraft ertönt aber gleich darauf Trompeten- und Paukenschall. Die Gefahr ist nahe gerückt, der Solosopran erhebt noch einmal den flehentlichen Ruf „Agnus Dei", lenkt dann aber ein und wieder zum ersten, auf den inneren Frieden sich beziehenden Satz zurück, der nun mit Modifikationen unter Beibehaltung der Hauptgedanken rekapitulirt wird. Hier könnte man füglich die Beendigung des „Agnus Dei" erwarten. Allein Beethoven hat noch mehr zu sagen. Ein Instrumentalsatz folgt, seltsam im Ausdruck, unbefriedigend in der Wirkung, und dennoch bedeutsam durch die ihm zu Grunde liegende Idee des Ringens nach dem ersehnten Frieden. Aufs Neue ertönt das Kriegsgetöse, und nochmals erhebt der Chor den verzweiflungsvollen Ruf: „Agnus Dei, dona pacem", welcher vom Solosopran wiederholt wird. Nun erst geht Beethoven zum Schluß über, der dem Anfangssatz des „Dona" entsprechend gehalten ist.

Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß Beethoven dem „Dona" eine zum Theil dramatisch gefärbte Behandlung hat angedeihen lassen. Diese ist freilich ebensowenig mit der Bedeutung des Meßtextes in Übereinstimmung zu bringen wie die doppelsinnige Auslegung der Friedensidee. Da aber Beethoven seine Missa solemnis nicht speziell für den regelmäßigen Kirchendienst schrieb, so durfte er sich das von ihm eingeschlagene Verfahren wohl gestatten. Jedenfalls erreichte er dadurch den Vortheil, dem Schlußsatz der Messe eine, den übrigen Stücken derselben in musikalisch-künstlerischem Betracht ebenbürtige Geltung zu verleihen.

---

[2]) In den drei letzten Takten vor dieser Fermate hat der Fagott, die Flöte imitirend, Töne zu blasen, die schlechterdings nicht zur Harmonie passen. Jedenfalls handelt es sich hier um einen Schreibfehler Beethoven's. Läßt man beide Blasinstrumente um einen halben Takt früher eintreten, so erscheint jedes Bedenken gehoben.

Nach Schindler's Bericht gedachte Beethoven seiner Missa solemnis, die er für sein „gelungenstes" Werk erklärte, noch drei weitere Tonsätze hinzuzufügen, unter ihnen ein Offertorium und ein Graduale, doch unterblieb es. Auch der Wunsch, noch eine dritte Messe für den Kaiser von Österreich, so wie ein Requiem zu komponiren, erfüllte sich nicht.

IX.

Beethovens Brüder und der Neffe.

Aus den Bd. I, S. 56 und Bd. II, S. 96 d. Bl. bereits gemachten Andeutungen geht hervor, daß Beethoven vom Herbst 1789 ab für seine beiden jüngeren Brüder zu sorgen hatte. Der Vater war am 20. November desselben Jahres mit der Hälfte seiner Besoldung in Ruhestand versetzt worden. Die andere Hälfte derselben erhielt sein Sohn Ludwig nebst drei Malter Korn als jährliche Zulage zu seinem Gehalt, um die Geschwister „kleiden, nähren und unterrichten" zu lassen. Der ältere derselben, Kaspar Anton Karl, geb. im April 1774, bereitete sich damals auf den Musikerstand vor, der jüngere Nikolaus Johann, geb. 2. Oktober 1776, war zum Apotheker bestimmt worden.

Beethoven bezog die vom Kurfürsten Maximilian Franz bewilligte Unterstützung zur Erziehung seiner Brüder bis zum März 1794. Von da an hatte er aus eigenen Mitteln für dieselben einzustehen. Unter diesen Umständen erschien es zweckmäßig, sie nach Wien zu ziehen, wo Beethoven schon zu einer ziemlich guten Stellung gelangt war. Dort vermochte er ohnehin durch die inzwischen angeknüpften Ver-

bindungen mehr für sie zu thun, als wenn sie in Bonn geblieben wären. Wann die Brüder nach Wien übersiedelten, ist nicht genau festgestellt. Es dürfte aber wohl in der zweiten Hälfte des Jahres 1795 geschehen sein, denn im März desselben war Nikolaus noch „en qualité de pharmacien de 3e classe“ im französischen Militärlazareth zu Bonn thätig, Anfangs 1796 aber bereits als Gehilfe in der Wiener Apotheke beim Kärnthnerthor. Um jene Zeit befand sich Beethoven in Prag, von wo aus er seinem Bruder Nikolaus am 19. Februar schrieb:

„F. Linowsky (Fürst Lichnowsky) wird wohl bald nach Wien, er ist schon von hier weggereist. wenn du allenfalls geld brauchst, kannst du keck zu ihm gehen da er mir noch schuldig ist.“

Diese Worte lassen darauf schließen, daß Nikolaus, dessen damaliger Verdienst zu seiner Subsistenz vermuthlich noch nicht völlig ausreichte, von seinem Bruder gelegentliche Unterstützungen empfing. In Betreff Kaspar's, der sich als Musiklehrer ernähren sollte, und jedenfalls erst durch Empfehlung Ludwig's zu Schülern gelangte, wird es eine Zeitlang ebenso gewesen sein. Erst nachdem er 1800, ohne Zweifel auf Verwendung seines Bruders, als „Praktikant“ bei der K. K. Universal-Staatsschuldenkasse angestellt, und im folgenden Jahr zum „Kassa-Officier“ mit 250 fl. Gehalt aufgerückt war, wurde seine Lage eine gesichertere. Ohne Frage verdankten Kaspar und Nikolaus ihrem Bruder das Fortkommen, zu dem er ihnen den Weg gebahnt und geebnet hatte. Dessen blieben sie nicht immer eingedenk.

Sehr ungünstig äußert sich Ferd. Ries über Kaspar und Nikolaus. Er sagt:

„Besonders bemühten sich seine [Beethoven's] Brüder, alle näheren Freunde von ihm fern zu halten, und was diese auch immer Schlechtes gegen ihn trieben, wovon man ihn völlig überzeugte, so kostete es ihnen nur ein paar Thränen und gleich vergaß er alles. Er pflegte dann zu sagen: 's ist doch immer mein Bruder', und der Freund bekam Vorwürfe für seine Gutmüthigkeit und Offenheit. Der Zweck der Brüder wurde in der Art erreicht, daß sich viele Freunde von ihm zurückzogen, besonders als es seiner Harthörigkeit wegen schwieriger wurde, sich mit ihm zu unterhalten.“

Nachtheiliger noch spricht sich Schindler aus, indem er berichtet:

„Das böse Princip in Gestalt seiner beiden Brüder umgiebt den Tondichter, und verfolgt ihn auf Weg und Steg. Das Schicksal setzt sich

in seinem Ohre fest, und versagt ihm Wort und Ton zu hören. Eine Legion (!) von Freunden und Bewunderern drängt sich an ihn heran, um ihn von beiden diesen Übeln zu befreien; schreit ihm Posaunenschall in die Ohren, so daß der arme, gedrängte Beethoven nur immer den letzten Freundesrath vernimmt, den aber das böse Princip unwirksam zu machen schnell bei der Hand ist. Die Verwickelungen vermehren sich, Neid, Intriguen und allerlei Leidenschaften bemühen sich ihre Rollen aufs Beste zu spielen, und versperren alle Zu- und Ausgänge ...... In diese Zeit[1]) fällt es, daß sein Bruder Carl,[2]) der ihm bereits vor einigen Jahren nach Wien gefolgt war, ihn zu beherrschen anfing, und Beethoven's aufrichtigste Freunde und Anhänger durch schiefe Beurtheilung, auch wohl Scheelsucht, ihm verdächtig machte. Nur die damals noch vollgewichtige Autorität des Fürsten Lichnowsky über Beethoven und dessen wahre Interessen, schüchterte sowohl diesen ein, als sie auch die Intentionen seines Bruders Carl in Etwas zurückhielt, wodurch unserm Beethoven noch ein kurzer Friede mit sich und seiner Umgebung gesichert ward. Jedenfalls aber nimmt die Leidensgeschichte Beethoven's, die erst sein Tod beendigte, hier schon ihren Anfang, wozu nicht nur das Benehmen seines Bruders, sondern auch die immer mehr zunehmende Harthörigkeit, und das daraus folgende Mißtrauen, die ersten Fundamente legten. — Zu jenem ersten Bruder kam nun noch ein zweiter — Johann — hinzu, dessen Gesinnungen bald identisch mit jenen des Carl wurden; somit wurde die Masse des Gegengewichtes auf der Waagschale des für Beethoven wahrhaft Nothwendigen und Ersprießlichen gehörig compakt, und trotzte Allen, die das edle Naturell Beethoven's und seinen aufwärts strebenden Genius erkannten, und letzteren auch durch das erstere zu heben bemüht gewesen" ......

„An Geschenken von Werthe, so berichtet Schindler weiter, erhielt Beethoven in jener Zeit viele, von denen aber alle wieder spurlos verschwanden, und ich hörte Freunde von ihm aussagen, daß das 'böse Princip' bemüht war, nicht nur freundlich gesinnte Menschen, sondern auch Pretiosen aus seiner Nähe zu entfernen. Wenn Beethoven gefragt wurde: wo ist denn jener Ring oder jene Uhr? so soll er nach einigem Nachsinnen immer geantwortet haben: ich weiß es nicht. Er wußte aber recht wohl, wie sie ihm entkommen, wollte aber nie seine Brüder solcher Veruntreuungen laut anklagen, im Gegentheil vertheidigte er sie in all' ihrem Thun und Lassen, und in Streitsachen mit anderen, selbst den erprobtesten Freunden gegenüber, gab er gewöhnlich seinen Brüdern, wenn nicht immer laut, doch stillschweigend Recht, und bestärkte diese somit in ihrem Verfahren gegen seine persönlichen Interessen."

In Betreff der vorstehenden Angaben Schindler's hat man sich zu vergegenwärtigen, daß dieselben, soweit die Periode bis 1814 dabei in

---

1) Schindler meint die Zeit ums Jahr 1800.

2) Kaspar und Nikolaus führten später die Namen Karl und Johann.

Frage kommt, auf Mittheilungen Anderer beruhen, denn erst in diesem Jahr nahmen seine persönlichen Beziehungen zu Beethoven ihren Anfang. Aus eigener Beobachtung konnte Schindler daher, ganz abgesehen davon, daß Karl schon im folgenden Jahre starb, über das Verhalten der Brüder vor dem angedeuteten Zeitpunkt nicht sprechen. Nun weiß man aber, wie es mit Erzählungen zu gehen pflegt, die Jahre lang im Munde der Leute zirkuliren. Gar so leicht werden Thatsachen dabei ausgeschmückt, mit unbegründeten Zusätzen versehen, verdreht und in übertriebener Färbung dargestellt. Andererseits können die Berichte über Beethoven's Brüder unmöglich geradezu aus der Luft gegriffen worden sein. Sie zeigen zum Mindesten, daß Karl und Johann sehr unbeliebte Persönlichkeiten waren, woran ihr unrichtiges Benehmen mit Schuld gewesen sein muß. Was die Veruntreuungen betrifft, die ihnen zur Last gelegt wurden, so könnten dieselben auch auf Rechnung von Beethoven's Dienerschaft gesetzt werden. Wenigstens fehlen direkte Beweise dafür, daß sie von den Brüdern verübt worden sind.[1])

Die Antipathie, welche man gegen Karl und Johann hatte, geht deutlich genug aus Schindler's Worten, und nicht minder aus dem hervor, was Ries über sie vorbringt, der die Brüder in der fraglichen Zeit ja genauer kannte und wohl auch beobachtete. Ganz so bösartig, wie man sie geschildert hat, werden sie nicht gewesen sein. Doch aber erscheinen sie allen Anzeichen nach als sehr gewöhnliche, ja unbedeutende und dabei selbstsüchtige Naturen, die kein wirkliches Verständniß für die hohe künstlerische Bedeutung ihres Bruders hatten, ihn hauptsächlich nach den materiellen Ergebnissen seiner schöpferischen Thätigkeit abschätzten, und gelegentlich demgemäß handelten. So äußerte Johann in späterer Zeit: „wenn ich Beethoven Compositeur (wäre), so würde ich in Millionen schwimmen.“[2])

---

[1]) Ludwig Nohl berichtet Bd. III, S. 34 seiner Beethovenbiographie, Beethoven sei eines Tages zu seinem Bruder Karl gekommen, der damals schon „sehr krank“ war, und habe ihm beim Eintritt ins Zimmer heftig erregt zugerufen: „Du Dieb, wo sind meine Noten?“ Ob das Wort „Dieb“ sich etwa auf jene Veruntreuungen beziehen sollte, von denen Schindler spricht, muß dahingestellt bleiben.

[2]) Nohl III, S. 813.

Eine wahre, innere Harmonie konnte deshalb auf die Dauer zwischen Beethoven und seinen Geschwistern unmöglich bestehen. Vielmehr mußte es mitunter zu harten Reibungen und Konflikten mit denselben kommen, denn der Standpunkt beider Theile war ein zu verschiedenartiger. Daß Beethoven's leichte Reizbarkeit und Heftigkeit hier und da Anlaß zu herben Dissonanzen im Verkehr mit seinen Brüdern gab, ist bei dem Charakter der letzteren ganz begreiflich. In solchen Fällen hätte ihnen freilich das Dankbarkeitsgefühl für die von ihm empfangenen Wohlthaten zur Richtschnur ihres Verhaltens dienen müssen. Indessen besaßen sie dazu nicht den erforderlichen Zartsinn. Dies mag mit zu der ungünstigen Meinung beigetragen haben, welche in Beethoven's Freundes- und Bekanntenkreise über sie verbreitet war. Daß aber Beethoven trotz Allem das Gefühl der Blutsverwandtschaft nicht preisgab, — daß er seine Brüder vertheidigte und in Schutz nahm, wenn ihm Übles über dieselben berichtet wurde, kann ihm nur zur Ehre gereichen.

Von seinen Brüdern scheint Beethoven für Johann weniger Zuneigung empfunden zu haben als für Karl. Dieser war nach Czerny's Schilderung klein, rothhaarig und häßlich, und Frau Karth[1]) sagte aus, daß er ein stolzes und anmaßendes Wesen besessen habe. Auch von Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit soll er nicht frei gewesen sein, und daß er im „Handel und Wandel" nicht ganz zuverlässig war, ist aus der, Bd. I, S. 158 d. Bl. über ihn gemachten Mittheilung zu entnehmen. Dennoch muß er Eigenschaften gehabt haben, die sein Bruder schätzte. Gedachte doch Beethoven desselben auch speziell in seinem 1802 niedergeschriebenen Testament mit den Worten: „Dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser letzten Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit," wogegen der Name Johann nicht einmal erwähnt ist.

Seyfried sagt über Beethoven's Brüder, daß sie ihm

„die drückende Last der Sorgen für seine ökonomischen Bedürfnisse

---

1) S. Bd. I, S. 56 d. Bl.

von den Schultern wälzten, und den im bürgerlichen Leben fast steinfremden Kunstpriester so zu sagen recht eigentlich bevormunden mußten."

Dieser offenbar etwas zu optimistisch gehaltenen Äußerung kann nur eine bedingte Geltung beigemessen werden. Wir wissen, daß der brave Zmeskall für Beethoven sehr bald nach seiner Niederlassung in Wien eine Hauptstütze in praktischen Dingen wurde, sowie daß ihm späterhin daneben Frau Streicher und Ignaz v. Gleichenstein treue Berather und Helfer waren.[1]) Namentlich führte ihm letzterer zu Zeiten gewisse Korrespondenzen. Mit dergleichen betraute Beethoven theilweise auch seinen Bruder Karl, welcher sich aber dabei in einzelnen Fällen so ungeschickt und dünkelhaft benahm,[2]) daß von seiner weiteren Unterstützung abgesehen werden mußte. An seine Stelle trat im Jahr 1809 Franz Oliva.[3])

Anders geartet wie Karl, war der jüngste Bruder Johann. Schon seiner äußeren Erscheinung nach unterschied er sich von jenem. Czerny nennt ihn einen „großen, schwarzen, [d. h. schwarzharigen] schönen Mann und vollkommenen Dandy". Nach Frau Karth's Angabe soll er „etwas dumm doch sehr gutmüthig" gewesen sein. Dies bezieht sich auf die Jugendjahre. Sein späteres Leben zeigt ihn wesentlich anders. Er offenbarte in demselben einen nicht gewöhnlichen Erwerbssinn, und da seine Spekulationen vom Glück begünstigt waren, wurde er schließlich ein wohlhabender Mann. Leider blieb er dabei nicht „sehr gutmüthig", denn nach und nach stellte sich bei ihm ein Hang zur Habsucht ein. Er soll sogar in späteren Jahren versucht haben, mit den Kompositionen seines Bruders, dem er Geldvorschüsse auf dieselben machte, Spekulationsgeschäfte zu treiben. Auch war er maßlos eitel.

Während seiner Kondition als Apothekergehilfe in Wien (1796 bis 1807) hatte sich Johann eine gewisse Summe Geldes erspart, die sein Bruder Ludwig, als er sich in Verlegenheit befand, von ihm zum Darlehn erhielt. Gegen Ende des Jahres 1807 bot sich für ihn Ge-

---

[1]) S. Bd. I, Abschnitt VI d. Bl.

[2]) Belege dazu finden sich bei Thayer, II, 202 und III, 13.

[3]) S. denselben Bd. I, S. 196 f. d. Bl.

legenheit, in Linz a. d. Donau eine Apotheke zu erwerben. Er forderte daher das Geld von seinem Bruder zurück, wobei es nicht ohne Zwist abging, und zahlte dasselbe auf das erwähnte Geschäft an, dessen Eigenthümer er im März 1808 wurde. Weil aber mit dieser Anzahlung nur erst ein kleiner Theil der Kaufsumme von 25 000 fl. gedeckt war, mußte Johann darauf denken, das Übrige möglichst bald noch herbeizuschaffen, was ihm auch gelang. Zunächst veräußerte er die eisernen Vergitterungen vor den Fenstern seines Besitzthumes. Ungleich größeren Nutzen zog er indessen aus dem Verkauf der Zinngefäße der von ihm übernommenen Offizin, denn dies Metall stand gerade um jene Zeit infolge der von Napoleon verhängten Kontinentalsperre hoch im Preise. Johann benutzte diesen Umstand zu seinem Vortheil, indem er das reichliche Zinngeschirr seines Geschäftes durch irdene Töpfe und sonstige Behältnisse zur Aufbewahrung der Medikamente ersetzte. Den bedeutendsten Gewinn brachte ihm jedoch die Übernahme von Arzneilieferungen für das französische Militär während des Jahres 1809. Auf solche Weise machte er sich nach und nach schuldenfrei. Er dachte nun auch daran, sich's in seinem neuen Heim bequem zu machen. Wohl hätte er heirathen können. Allein er zog es vor, ledig zu bleiben und zur Führung seiner Wirthschaft eine Haushälterin zu nehmen. Diese fand er in Therese Obermayer, Schwester der Frau eines Arztes, welchen Johann als Miether in sein Haus aufgenommen hatte. Nach und nach entwickelte sich eine mehr als vertrauliche Beziehung zu ihr.

Beethoven, unser Tonmeister, war, wie schon Bd. II, S. 153 d. Bl. mitgetheilt worden ist, ein abgesagter Feind von solchen Verhältnissen, und mußte nun dergleichen an seinem eigenen Bruder erleben. Es war ein Stein des Anstoßes für ihn, über den er nicht hinwegkonnte. Das Verhalten Johann's mußte ihm als eine Verunglimpfung der Familienehre erscheinen, die es auch wirklich war. Als Ältester der Geschwister, an denen er eine Zeitlang Vaterstelle vertreten hatte, stand ihm wohl die Berechtigung zu, den Bruder darüber zur Rede zu stellen und darauf zu dringen, dem anstößigen Umgang mit seiner Haushälterin ein Ende zu machen. Nach Beendigung seiner Teplitzer Kur (Sep-

tember 1812) besuchte Beethoven auf der Heimreise den Bruder Johann in Linz, und bei dieser Gelegenheit verlangte er die Trennung von Therese Obermayer. Johann besaß jedoch nicht das Anstandsgefühl, um auf diese Forderung einzugehen, und so kam es zu den heftigsten Szenen. Beethoven, durch den hartnäckigen Widerstand seines Bruders empört, brachte die Angelegenheit nunmehr vor die weltliche und geistliche Ortsbehörde und bewirkte dadurch einen polizeilichen Erlaß, wonach die Partnerin Johann's bis zu einem gewissen Termin Linz verlassen sollte, widrigenfalls sie nach Wien transportirt werden würde. Um dem vorzubeugen, ließ Johann sich mit seiner Genossin trauen, in deren Interesse es natürlicherweise lag, den Gimpel festzuhalten, welcher in ihr Netz geflogen war. Johann gestand später auch ein, daß sie es gewesen, die ihn „durch seltene List zur Heirath genöthigt" [1]) hatte. Der seinem Bruder gemachte Vorwurf, er habe ihn zu diesem Ehebündniß getrieben, war also nur zum Theil begründet. In jedem Fall wurde durch die legale Verbindung das öffentliche Ärgerniß beseitigt. Johann konnte sich allerdings durch diese unfreiwillig erworbene Lebensgefährtin, welche übrigens schon vor ihrer Bekanntschaft mit ihm einer Tochter das Leben gegeben hatte, unmöglich beglückt fühlen. Er suchte sich aber dafür durch die Vermehrung seines Besitzstandes zu entschädigen. Seine Vermögensverhältnisse hatten sich inzwischen so gehoben, daß er 1819 zum Ankauf des Gutes Gneixendorf bei Krems an der Donau schreiten konnte. Nun verlangte es ihn danach, eine Rolle zu spielen, sich vor den Leuten sehen zu lassen. Kam er nach Wien, so fuhr er täglich in auffallendem Kostüm durch die Leopoldstadt in den Prater, [2]) und machte überhaupt einen Staat, der „sich für seinen Standpunkt nicht schickte". Man sieht, der Bauernstolz war ihm zu Kopfe gestiegen. Überraschte er doch auch seinen Bruder am 1. Januar 1823 mit einem Neujahrsgruß, indem er ihm eine Visitenkarte zuschickte, auf welcher zu lesen war: „Johann van Beethoven, Gutsbesitzer". Unverweilt beschrieb der Empfänger dieser brüderlichen Aufmerksamkeit die Rückseite der Karte

[1]) Nohl: Beethovenbiographie III, 376 f.
[2]) Ebendas. III, 31.

mit den Worten: „Ludwig van Beethoven, Hirnbesitzer," und schickte sie auf der Stelle zurück.

Alles in Allem genommen, ist es begreiflich, wenn Beethoven diesem Bruder keine sonderliche Sympathie widmete. Trotzdem hielt er die geschwisterliche Beziehung bis zum Ende aufrecht. „So wenig du es um mich verdienst so werde ich es nie vergessen, daß du mein Bruder bist," schrieb er ihm am 19. August 1823.

Johann, der seinen Bruder um 21 Jahre überlebte — er starb am 12. Januar 1848 — war und blieb kinderlos. Nicht so Karl. Dieser hatte sich im Frühjahr 1806 mit der Tochter eines Tapezierers, Namens Reiß, verheirathet, die ihm als Aussteuer 2000 Gulden zubrachte. Aus dieser Ehe ging ein am 4. September 1807 geborener Knabe hervor, der den Namen Karl erhielt. Wir werden bald Näheres über ihn erfahren.

Im Jahr 1809 rückte Karl (der Vater) mit 1000 Gulden Gehalt und 160 Gulden Quartiergeld zum „Liquidations-Adjunkt" auf. Man könnte meinen, daß seine äußere Lage dadurch vollständig zufriedenstellend geworden sei. Allein die Besoldungen erfolgten in Banko-Zetteln, und dieses Papiergeld war damals sehr entwerthet. Ob er zu jener Zeit schon das gut rentirende Haus in der Alservorstadt besaß, welches vermuthlich ein väterliches Erbe seiner Frau war, ist unwahrscheinlich. Denn er befand sich zeitweilig in einer Lage, die ihn nöthigte, ab und zu wieder Unterstützungen seines Bruders Ludwig anzunehmen. Dazu kam ein verzehrendes Brustleiden. Dasselbe hatte im Frühjahr 1813 einen so besorgnißerregenden Grad erreicht, daß der Kranke sich veranlaßt fühlte, eine Verfügung für den Todesfall zu treffen. Dieselbe lautet:

„Da ich von den offenherzigen Gesinnungen meines Bruders Ludwig van Beethoven überzeugt bin, so wünsche ich daß selber nach meinem Ableben die Vormundschaft über meinen rückgelassenen minderjährigen Sohn Karl Beethoven übernehme. Ich ersuche daher die löbliche Abhandlungsinstanz meinem gedachten Bruder diese Vormundschaft bei meinem Ableben zu übertragen und bitte meinen lieben Bruder dieses Amt zu übernehmen und meinem Kinde wie ein Vater mit seinem Rathe und That in allen vorkommenden Fällen an die Hand zu gehen. — Urkund dessen meine Fertigung."

„Wien den 12. April 813.

Diese Erklärung wurde von Ludwig und Karl van Beethoven so wie von Fr. Oliva und Freiherrn v. Pasqualati als Zeugen, überdies aber von Peter v. Leben — wahrscheinlich die zuständige Gerichtsperson — unterzeichnet. Karl's Disposition war aber verfrüht. Er erholte sich wieder und lebte noch drittehalb Jahre. Zugleich erhielt er die Ernennung zum „Kassirer der Universal-Staats-Schuldenkasse" nebst einer Wohnungszulage von 40 fl., so daß sein amtliches Jahreseinkommen nunmehr im Ganzen 1200 fl. betrug. Diese Summe bezog er auch demnächst nicht mehr in Banko-Zetteln, sondern auf Grund eines für alle Staatsbeamten gültigen Erlasses fortan in Silber, wodurch sich seine Lage wesentlich verbesserte.

Bezeichnend für Karl's eheliches Verhältniß erscheint es, daß in dem soeben mitgetheilten Dokument mit keiner Silbe seiner Frau gedacht ist. Sie war nicht minder leichtsinnig als Johann's Frau, und außerdem zu Intriguen aller Art geneigt, was ihrem Mann nicht entgangen sein konnte. Man darf daher annehmen, daß ihre bedenklichen Charaktereigenschaften die Ursache ihrer völligen Übergehung bei Abfassung des obigen Schriftstückes waren. Eine Zufälligkeit hat dabei nicht obgewaltet, denn am 14. November 1815, also kurz vor seinem Tode, bekundete Karl seinen letzten Willen durch ein förmliches, alle Punkte umfassendes Testament, in welchem wiederum nur von der alleinigen Vormundschaft seines Bruders über den Sohn die Rede ist. In dem betreffenden Passus heißt es wörtlich:

„5. Bestimme ich zum Vormunde meinen Bruder Ludwig van Beethoven. Nachdem dieser mein innigst geliebter Bruder mich oft mit wahrhaft brüderlicher Liebe auf die großmüthigste u. edelste Weise unterstützt hat, so erwarte ich auch fernerhin mit voller Zuversicht und im vollen Vertrauen auf sein edles Herz, daß er die mir so oft bezeigte Liebe und Freundschaft auch bei meinem Sohn Karl haben und alles anwenden wird, was demselben nur immer zur geistigen Bildung meines Sohnes und zu seinem ferneren Fortkommen möglich ist. Ich weiß er wird mir diese meine Bittte nicht abschlagen."

Das diesen Passus enthaltende Testament ist vom Testator und dreien Zeugen unterschrieben. Ohne Zweifel war bei Vorlesung und Vollziehung desselben Karl's Frau zugegen, welche in der ausschließlichen Übertragung des Vormundschaftsamtes auf Beethoven

eine Zurücksetzung erblickt, und ihren der Auflösung nahen Mann zu einer Abänderung dieses Punktes gedrängt haben wird. Denn noch an dem Ausfertigungstage des fraglichen Vermächtnisses wurde dieses mit folgender Nachtragsbestimmung versehen:

„Da ich bemerkt habe daß mein Bruder Hr. Ludwig van Beethoven meinen Sohn Karl nach meinem allfälligen Hinscheiden ganz zu sich nehmen und denselben der Aufsicht und Erziehung seiner Mutter gänzlich entziehen will, da ferner zwischen meinem Bruder und meiner Gattin nicht die beste Einigkeit besteht, so habe ich für nöthig gefunden, nachträglich zu meinem Testament zu verfügen, daß ich durchaus nicht will, daß mein Sohn Karl von seiner Mutter entfernt werde, sondern daß derselbe immerhin und in so lange es seine künftige Bestimmung zuläßt bei seiner Mutter zu verbleiben habe, daher denn dieselbe so gut wie mein Bruder die Vormundschaft über meinen Sohn Karl zu führen hat. Nur durch Einigkeit kann der Zweck, den ich bei Aufstellung meines Bruders zum Vormunde über meinen Sohn gehabt habe, erreicht werden, daher empfehle ich zum Wohl meines Kindes meiner Gattin Nachgiebigkeit meinem Bruder aber mehr Mäßigung.

Gott lasse sie beide zum Wohle des Kindes einig seyn. Dies ist die letzte Bitte des sterbenden Gatten und Bruders."

Tages darauf schied Karl aus diesem Leben. Sein Bruder betrauerte ihn, wie aus verschiedenen brieflichen Äußerungen an befreundete Persönlichkeiten hervorgeht, mit aufrichtiger Gesinnung. An Ries schrieb er den 22. November 1815:

„Mein armer unglücklicher Bruder ist eben gestorben; er hatte ein schlechtes Weib; ich kann sagen, er hatte einige Jahre die Lungensucht, und um ihm das Leben leichter zu machen, kann ich wohl das, was ich gegeben, auf 10,000 Florin W. W. anschlagen. Das ist nun freilich für einen Engländer nichts, aber für einen armen Deutschen oder vielmehr Oesterreicher sehr viel. Der Arme hatte sich in seinen letzten Jahren sehr geändert, und ich kann sagen, ich bedaure ihn von Herzen, und mich freut es nunmehr, mir selbst sagen zu können, daß ich mir in Rücksicht seiner Erhaltung nichts zu Schulden kommen ließ."

Und in sein Tagebuch notirte er sich folgende Worte:

„O sieh herab, Bruder, ja ich habe dich beweint und beweine dich noch, o warum warst du nicht aufrichtig gegen mich, du lebtest noch und wärest gewiß so elendiglich nicht umgekommen, hättest du dich früher — — — entfernt und mir ganz genaht."

Beethoven kannte die Frau seines verstorbenen Bruders zu gut, um nicht vorauszusehen, daß im Verein mit ihr die Erziehung des achtjährigen Knaben außerordentliche Schwierigkeiten bieten

werde. Er fühlte sich indessen durch die einmal übernommenen vormundschaftlichen Pflichten gebunden, und war fest entschlossen sie nach bestem Wissen und Wollen zu erfüllen. Freilich mußte er die treue Hingebung, mit der er sich seinem Amt widmete, theuer bezahlen, denn es erwuchsen ihm aus demselben die bittersten Erfahrungen und herbsten Kränkungen.

Der Sinn, in welchem Beethoven seine Aufgabe auffaßte, kennzeichnet seine Gemüths- und Denkungsart. Er wollte dem Neffen ein zweiter Vater werden. Das Glück war ihm nicht zu Theil geworden, ein geliebtes Wesen sein zu nennen. Nun hoffte er dafür Ersatz in dem seiner Sorge empfohlenen Knaben zu finden, welchen er wie sein eigenes Kind ansah, und auf dessen Haupt er seine ganze Liebe zu häufen gedachte. Zu einem Menschen wünschte er ihn zu erziehen, würdig und werth der Ehre, den Namen Beethoven zu tragen. Um dieses Ziel zu erreichen, hielt er es für geboten, Karl'n möglichst dem Einfluß seiner Mutter zu entziehen. Im Hinblick auf ihren haltlosen Charakter war dies nicht unberechtigt. Aber Beethoven hatte dabei vergessen zu berücksichtigen, daß die natürlichen Bande zwischen Mutter und Kind für seine Pläne ein nicht zu überwindendes Hinderniß bilden würden. Dieses Moment störte aufs Empfindlichste seine Absichten und Berechnungen, denn aus den gegensätzlichen Ansprüchen, welche einerseits von ihm als Vormund, und andererseits von der Mutter auf Karl erhoben wurden, entstanden Hemmnisse und Konflikte, die bei dem ebenso unreifen wie unzuverlässigen Charakter des Neffen für Beethoven zu den größten Enttäuschungen führten. Der letztere handelte indessen im besten Glauben, wie es ihm Pflicht und Gewissen vorschrieben. Demgemäß beantragte er bei der zuständigen Behörde „die gänzliche Ausschließung der Wittwe von der Vormundschaft.“ Das Gericht entschied zu seinen Gunsten, nachdem Beethoven den Beweis geliefert hatte, daß Karls Mutter einmal während ihrer Ehe wegen „Vermögensveruntreuung“ in Untersuchung gewesen und mit 1 Monat Polizeiarrest bestraft worden war.[1]) Am 19. Januar 1816

[1]) Es geschah im Jahre 1811.

wurde ihm infolge dessen die alleinige Vormundschaft über den Neffen zuerkannt, und zugleich das Recht, diesen von der Mutter zu entfernen, was auch am 2. Februar desselben Jahres geschah. Bald darauf (28. Febr.) schrieb Beethoven an Ries:

„Ich war mehrere Zeit hindurch nicht wohl, der Tod meines Bruders wirkte auf mein Gemüth und auf meine Werke.

Salomon's Tod[1]) schmerzt mich sehr, da er ein edler Mensch war, dessen ich mich von meiner Kindheit erinnere. Sie sind Testaments-Executor geworden, und ich zu gleicher Zeit Vormund des Kindes meines armen verstorbenen Bruders. Schwerlich werden Sie soviel Verdruß, als ich, bei diesem Tode gehabt haben; doch habe ich den süßen Trost, ein armes unschuldiges Kind aus den Händen einer unwürdigen Mutter gerettet zu haben."

Am liebsten hätte Beethoven seinen Neffen ganz zu sich genommen, aber seine Junggesellenwirthschaft war dazu nicht gemacht, und so mußte eine andere Unterkunft für den Knaben ermittelt werden. In Wien gab es damals eine 1798 gegründete, den besten Ruf genießende Privat-Erziehungsanstalt, deren Vorsteher Cajetan Giannatasio del Rio hieß. Diesem Institut sollte Karl anvertraut werden. Doch fürchtete Beethoven, daß der Knabe dort nicht hinreichend vor den gefährlichen Einflüssen seiner Mutter gesichert sein werde. In seiner Besorgniß darüber schrieb er an Giannatasio:

„übrigens wird es später gewiß am besten seyn, ihn von hier weg nach Mölk oder anderwärts hinzugeben, da hört und sieht er nichts mehr von seiner bestialischen Mutter,"

und in einem Billet vom 15. Febr. 1816 sagt er dem Direktor der Anstalt:

„Übrigens bitte ich Sie noch einmal durchaus der Mutter keinen Einfluß zu gestatten, wie oder wann sie ihn sehen soll, alles dieses werde ich mit Ihnen morgen näher verabreden. — Sie dürfen selbst auf ihren Bedienten einigermaßen merken lassen, denn der Meinige ward schon von ihr, zwar in einer anderen Angelegenheit — bestochen! Mündlich ausführlicher hierüber, obschon mir das Stillschweigen das Liebste hierüber — allein ihres künftigen Weltbürgers wegen bedarf es dieser mir traurigen Mittheilung."

Beethoven hatte richtig gesehen. Kaum war Karl in das Giannatasio'sche Institut aufgenommen worden, so begann die „Königin der

[1]) Vergl. S. 118 dieses Bandes.

Nacht", wie Beethoven die Mutter nannte, ihr Intriguenspiel. Bald kam sie selbst, um den Sohn aus der Anstalt abzurufen, bald ließ sie ihn durch einen Boten holen, um ihn zu sprechen. Daß es dabei an schlimmen Einflüsterungen nicht fehlte, kann man sich leicht denken. Giannatasio, der die Verantwortlichkeit für den Knaben übernommen hatte, glaubte diesem Treiben nicht ruhig zusehen zu dürfen. Er machte dem Vormund Anzeige davon, und ersuchte ihn um „eine förmliche Auktorität in etlichen Zeilen, kraft welcher er es ihr (der Mutter) ohne viele Weitläufigkeit versagen konnte, den Sohn zu sich zu holen." Beethoven rieth dazu, die Mutter „einige Tage unter dem Vorwand, daß er beschäftigt sey, gar nicht zu ihm zu lassen." Diese Frist wurde benutzt, um von dem „Landrecht" eine Vollmacht zu erwirken, wonach Beethoven befugt sein sollte, den persönlichen Verkehr zwischen Mutter und Sohn gänzlich zu verbieten. Die Behörde hielt sich indessen nicht dazu berechtigt, diesem Verlangen zu entsprechen. Erkannte sie auch die Nothwendigkeit an, daß die Hausordnung des Instituts, sowie die Erziehung des Knaben nicht gestört werden dürfe, so fühlte sie sich doch nicht bewogen, in eine vollständige Trennung von Mutter und Sohn einzuwilligen. Lediglich wurde verfügt, daß sie mit ihrem Kinde nur während der Freistunden in Gegenwart eines „von dem Vormunde oder dem Vorsteher der Erziehungsanstalt zu bestimmenden Individuums" verkehren dürfe.

So war denn für das Wohl Karl's vorläufig nach Möglichkeit gesorgt. Aber Beethoven wußte sich als Vormund desselben nimmer zu genügen. Es war recht eigentlich eine Sisyphusarbeit, die er sich auferlegt hatte, und im Grunde paßte er nicht dazu, das Erziehungsgeschäft zu leiten. Die Neigung, das Leben schwer zu nehmen, die durch häufiges körperliches Unwohlsein gesteigerte große Reizbarkeit seines Gemüthes und infolge dessen der schnelle Stimmungswechsel, das in seinem Gehörleiden wurzelnde Mißtrauen, das Sichbewegen in Gegensätzen und die damit im Zusammenhange stehenden Schwankungen hinsichtlich seiner Entschließungen — Alles dies stand der Verwirklichung seiner so wohlgemeinten, wahrhaft väterlich gesinnten Absichten im Wege. Die Hauptschuld lag freilich an der ränkesüchtigen,

von verwerflichen Motiven geleiteten Mutter und am Neffen selbst, welcher durch sein Verhalten die auf ihn gesetzten Hoffnungen schließlich vereitelte. Aus den über ihn vorhandenen Nachrichten ist zu entnehmen, daß er nicht ohne Gutmüthigkeit war. Auch mangelte es ihm nicht an Begabung. Aber der ihm eigene, wohl von seiner Mutter ererbte Hang zum leichtsinnigen Lebenswandel beherrschte ihn so sehr, daß die vom Onkel in liebevollster Absicht ihm dargebrachten Opfer nicht das erwünschte Resultat ergaben.

„Der Knabe muß Künstler werden[1]) oder Gelehrter, um ein höheres Leben zu leben und nicht ganz ins Gemeine zu versinken. Nur der Künstler oder der freie Gelehrte tragen ihr Glück im Innern,"

äußerte Beethoven gelegentlich. Das waren und blieben indessen fromme Wünsche, denn dem Neffen fehlte es an Stetigkeit des Sinnes sowie an andauerndem Fleiß, um ein bestimmtes Lebensziel fest ins Auge zu fassen, und unverrückt auf dasselbe hinzuarbeiten. Wiederholt wechselte er in der Wahl des Berufs, und ohne Erfolg. Wenn hierbei etwas zu seiner Entschuldigung gereichen könnte, so würde es in den nachtheiligen Einwirkungen seiner Mutter und auch seines Onkels Johann zu suchen sein, durch die er in seiner Wankelmüthigkeit und Zerfahrenheit nur bestärkt wurde.

Was Beethoven, namentlich in den letzten, von körperlichen Leiden heimgesuchten Lebensjahren, durch diese Verhältnisse zu erdulden hatte, sagen uns manche seiner späten Kompositionen. Aber auch nicht wenige seiner brieflichen Äußerungen und Tagebuchsnotizen geben darüber Auskunft. So äußerte er sich gegen seine Freundin Nanette Streicher in einem Billet vom 7. Febr. 1817:

„Es war eine Zusammenkunft wegen der Angelegenheit meines Neffen, die schon Tags vorher bestimmt war, und bei dergleichen bin ich wirklich immer in Gefahr, den Kopf zu verlieren."

Dann beunruhigte ihn wieder der Gedanke, von seinem Pflegekind getrennt zu sein, und er notirte sich die Worte:

„Gott helfe, Du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nichts begehen. Erhöre mein Flehen doch

---

[1]) Er genoß eine Zeitlang Czerny's Klavierunterricht.

für die Zukunft nur mit meinem Karl zusammen zu sein, da nirgends jetzt sich eine Möglichkeit dahin zeigt. O hartes Geschick, o grausames Verhängniß, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie!"

Wahrhaft ergreifend ist es, zu sehen, welche Bekümmernisse Beethoven sich durch die übergroße Sorge für den Neffen schuf. Und dabei immer wieder neue, aus diesem Verhältniß entspringende Quälereien und Ärgernisse!

Karl's Mutter gab sich, wie vorauszusehen war, mit der richterlichen Entscheidung, wonach ihr Verkehr mit dem Sohn großen Einschränkungen unterliegen sollte, nicht zufrieden. Beethoven selbst empfand nachträglich das für alle Theile Peinliche der Lage, wie aus einem an Zmeskall gerichteten Briefe vom 3. Juli 1817 zu ersehen ist, in welchem er sagt: „Hartes ist ohnedem mehr hierbei als mir lieb." Er meinte auch keineswegs, das natürliche Band zwischen Mutter und Sohn zu zerreißen, sondern verlangte vielmehr, daß der letztere die Pflicht der Pietät gegen dieselbe nicht außer Augen setzen sollte. Nur müsse „man ihn stark warnen, sie nicht zum Vorbild zu nehmen." Diese schwer zu vereinbarenden Gegensätze mußten in dem unreifen, urtheilslosen Knaben nothwendig einen Zwiespalt hervorrufen. Auf der einen Seite die Ansprüche des Vormundes, der seinen Pflegebefohlenen das eine Mal schroff, und das andere Mal wiederum mit einer an Schwäche grenzenden Nachsicht behandelte, — auf der anderen Seite die Mutter mit ihren Einflüsterungen und Wühlereien! Darf man sich da wundern, wenn der Knabe es zum Öfteren an jener Hingebung und Aufrichtigkeit fehlen ließ, die er seinem Onkel schuldig war? Und nun denke man sich, von welchen Gefühlen Beethoven bei der Wahrnehmung davon ergriffen wurde! Es kam aber noch Anderes hinzu.

Nach gerichtlicher Bestimmung sollte die Wittwe einen Theil der Erziehungskosten für ihren Sohn tragen. Sie hätte es als Besitzerin eines Hauses, welches gute Mietherträge lieferte, wohl vermocht, wenn sie in Geldangelegenheiten nicht ebenso leichtfertig gewesen wäre, wie in ihrem sonstigen Thun und Treiben, dessen degoutante Einzelheiten unberührt bleiben mögen. Nun gab sie vor, Mangel zu leiden, und

Beethoven war großmüthig genug, sie nicht so für ihren Sohn in Anspruch zu nehmen, wie es Rechtens gewesen wäre, wodurch er sich neue Lasten auferlegte.

Beethoven hatte also wieder einmal ein Opfer gebracht. Die Wittwe gab ihre Erkenntlichkeit für den ihr gewährten Vortheil dadurch zu erkennen, daß sie aufs Neue Intriguen spann. Bekanntlich verlebte Beethoven ziemlich regelmäßig die Sommermonate in der Nähe Wien's auf dem Lande. Für den Sommer 1818 hatte er Mödling zu seiner Villegiatur bestimmt. Der Neffe, den er Anfangs Januar des genannten Jahres aus dem Giannatasio'schen Institut hinweg- und zu sich genommen hatte, begleitete ihn dahin, um in der Erziehungsanstalt des dortigen Pfarrers untergebracht zu werden. Die Mutter wußte natürlich darum, und hatte vorsorglich mit den Dienstboten Beethoven's das Abkommen getroffen, ihr hinter dem Rücken desselben gegen Darbietung von Geschenken Gelegenheit zum Beisammensein mit ihrem Sohn zu geben. Auch der ebenerwähnte Pfarrer war nicht unbetheiligt dabei. Durch eine anonyme Zuschrift gelangte dies zu Beethoven's Kenntniß, der daraufhin den Knaben ins Verhör nahm. Weil dieser aber von seinem Onkel schon „öfter erschütternd nicht ohne Ursache" behandelt worden war, „so fürchtete er sich zu sehr, als daß er gleich alles gestanden hätte." Erst nach mehreren vergeblichen Versuchen, und nachdem ihm „heilig" versichert worden,

> „daß ihm alles vergeben sei, wenn er nur die Wahrheit gestände, indem Lügen ihn in einen noch tiefern Abgrund als worin er schon gerathen, stürzen würde, so kam alles ans Tageslicht."

Dieses schrieb Beethoven unterm 18. Juni an seine Freundin Nanette Streicher, und fügte hinzu:

> „Karl hat gefehlt – aber — Mutter — Mutter, selbst eine schlechte bleibt doch immer Mutter. Insofern ist er zu entschuldigen, besonders von mir, da ich seine ränkevolle leidenschaftliche Mutter zu gut kenne." —

Die Dienstboten, welche mit im Spiele waren, mußten sogleich „zum Hause hinaus zum abschreckenden Beispiel aller künftigen!" Gegen den Geistlichen war natürlich nichts zu thun. Doch konnte Beethoven

es sich nicht versagen, seinem berechtigten Groll gegen denselben auf dem Papier mit folgenden Worten Ausdruck zu geben:

„Da Karl's Tugend auf die Probe gesetzt, denn ohne Versuchungen giebt es keine Tugend, so lasse ich es mit Fleiß hingehen, bis es noch einmal, was ich zwar nicht vermuthe, geschehe, wo ich dann Seiner Hochwürden ihre Geistlichkeit mit solchen geistigen Prügeln und Amuletten und mit meiner ausschließlichen Vormundschaft und daher rührenden Privilegien so erbärmlich zurichten werde, daß die ganze Pfarrei davon erbeben soll!"

Gewiß wäre es das Beste gewesen, wenn Beethoven nach so mannichfachen traurigen Erfahrungen die Vormundschaft seines Neffen in andere Hände gelegt hätte. Aber er war zu gewissenhaft, um sich dieser fatalen Bürde zu entledigen, und so blieb es ihm nicht erspart, den bittern Kelch der Leiden, welche aus dem Verhältniß für ihn hervorgingen, bis auf den letzten Tropfen zu leeren. Mußte er es doch demnächst auch noch erleben, daß der Bursche von ihm fort und zur Mutter lief. Diese war unablässig bemüht, ihrem Schwager immer wieder neue unangenehme Überraschungen zu bereiten. So erhob sie noch im Laufe des Jahres 1818 wiederholt Vorstellungen beim „Landrecht", welche nicht allein darauf berechnet waren, den Sohn möglichst der Machtsphäre des Vormundes zu entrücken, sondern auch den Zweck verfolgten, Beethoven's Befähigung zur Ausübung seines Amtes in ein zweifelhaftes Licht zu stellen. Überdies machte sie geltend, daß die Vormundschaftsangelegenheit ihres Sohnes gar nicht vor das „Landrecht" gehöre, da dasselbe ausschließlich für den Adel und Klerus bestimmt sei. Hierüber kam es an amtlicher Stelle zu Auseinandersetzungen, die damit endigten, daß die ganze Sache dem „bürgerlichen Magistrat" übertragen wurde.

Beethoven hielt sich keineswegs für adlig. Auf richterliches Befragen erklärte er ausdrücklich, daß die Bezeichnung „van" ein holländisches Prädikat sei, welches nicht den Adel bedeute. Auch besitze er weder ein Adelsdiplom noch irgend welche Beweismittel für den Adel. Allein es liegt auf der Hand, daß es ihm empfindlich sein mußte, auf Betreiben der böswilligen Frau plötzlich an eine dem Range nach niedrigere Instanz gewiesen zu werden, nachdem die vormundschaftlichen Verhandlungen seit beinahe drei Jahren schon beim „Landrecht" ge-

führt worden waren. Seiner gekränkten Empfindung darüber gab er durch die Worte Ausdruck: „ich gehöre nicht gemäß meiner Beschäftigung unter diese Plebs", womit er natürlich nur auf den Adel seines Geistes hindeuten wollte, den ihm Niemand nehmen konnte.

Was über die weitere Entwickelung des Vormundschaftsverhältnisses noch zu sagen ist, möge nachstehend in möglichster Kürze berichtet werden, um dieser leidigen Angelegenheit nicht eine noch größere Ausdehnung zu geben.

Beethoven legte dem „bürgerlichen Magistrat" unterm 23. Januar 1819 einen „Erziehungsplan" für den Neffen vor. Diese Behörde nahm jedoch keine Notiz davon; sie zeigte mehr Rücksicht für die Mutter als für Beethoven und verlangte sogar, daß wegen dessen Schwerhörigkeit die Vormundschaft auf einen Andern übertragen werden sollte. Die Wahl fiel auf den Magistratsrath Tuscher,[1]) der Beethoven wohlgesinnt war. Karl, der merkwürdigerweise auf Veranlassung Beethoven's inzwischen schon Universitätskollegia besucht hatte, wurde nun vorübergehend in die Kudlich'sche Erziehungsanstalt gegeben. Von dort kam er am 22. Juni 1819 in das Blöchinger'sche Institut. Bald darauf (5. Juli) legte Tuscher die Vormundschaft nieder, die Beethoven daher aufs Neue übernehmen mußte. Da er aber im Sommer abwesend von Wien war, wurde vom Magistrat mit seiner Stellvertretung der Stadtsequestor Nußböck beauftragt. In die Stadt zurückgekehrt, wollte Beethoven das Vormundschaftsamt wieder selbst übernehmen, aber der Magistrat lehnte es ab, und war Willens, den Knaben wieder ganz zu seiner Mutter zu lassen. Mit Recht durfte daher Beethoven dem Erzherzog Rudolph um diese Zeit schreiben:

„Und so dauert diese Verwirrung immer ohne Ende fort, und keine Hülfe, kein Trost!"

Bis dahin hatte der Rechtsanwalt v. Adlersburg dem Meister berathend zur Seite gestanden. Derselbe konvenirte ihm aber auf die Länge nicht, weshalb er den Hofgerichtsadvokaten Bach mit der weiteren Führung der Vormundschaftsangelegenheiten betraute. Bach versuchte zunächst, den Magistrat umzustimmen. Als dies vergeblich

[1]) S. d. Bd. II, S. 179.

war, wurde am 7. Januar 1820 eine Eingabe an das Appellationsgericht gemacht, welches am 8. April desselben Jahres Beethoven, unter vollständiger Ausschließung von Karl's Mutter, als Vormund mit der Einschränkung bestätigte, daß wegen dessen Schwerhörigkeit der Hofrath Peters[1]) als Nebenvormund mitanzunehmen sei. Die Wittwe versuchte, Einspruch dagegen zu erheben, wurde aber durch einen Bescheid vom 8. Juni 1820 definitiv abgewiesen.

Jetzt galt es, weiter für den Neffen zu sorgen. Beethoven beabsichtigte, um ihn dem Gesichtskreise der Mutter gänzlich zu entziehen, seine Entfernung aus Wien, woraus indessen nichts wurde.

Zu Ende des Sommers 1823, als Karl das 16. Lebensjahr zurückgelegt hatte, machte er sein Schulexamen und bezog dann die Wiener Universität. Mit den Studien sah es aber schlimm aus. Er „schwänzte" zum Öftern die Kollegia und war zudem in verderbliche Gesellschaft gerathen. Schon im Blöchinger'schen Institut hatte er sich einen seiner Schulkameraden, Namens Niemetz, zum Busenfreund erwählt, und dieser beeinflußte ihn aufs Schlimmste. Sein Onkel warnte ihn nachdrücklich vor dem Umgang mit diesem Taugenichts, den sein Thun und Lassen schließlich dahin brachte, den Tod im Donaukanal zu suchen. Leider wurde den väterlichen Ermahnungen kein Gehör gegeben, und so blieb Karl den bösen Einwirkungen des „Freundes" fortdauernd ausgesetzt.

Plötzlich wünschte der Neffe Soldat zu werden. Doch war Beethoven dagegen und drängte ihn dazu, nachdem er ein Jahr hindurch die Universität besucht hatte, die „vorgeschriebene Semestralprüfung" abzulegen, welche er indessen nur mit „zweifelhaftem Erfolg" bestand. Von einer zweiten Prüfung mußte abgesehen werden, und ein wissenschaftliches Studium lag daher außer dem Bereich der Möglichkeit. Nun wollte der Neffe sich dem Kaufmannsstande widmen, doch auch dies führte zu keinem Resultat. Er wohnte damals für sich allein. Sein Verkehr mit der Mutter war unbehindert, und sonsthin lebte er meist in Gesellschaft jenes Niemetz leichtsinnig fort. Die eindringlichsten Vorstellungen Beethoven's fruchteten nichts. Karl versank

[1]) S. d. Bd. I, S. 177 d. Bl.

nicht nur tiefer und tiefer in den Schlamm des Lebens, sondern verlor auch immer mehr den Respekt vor seinem Ernährer und Wohlthäter. Ja, er vergaß sich so weit, denselben in einer Zuschrift an Niemetz als „alten Narren" zu bezeichnen. Machte Beethoven ihm Vorwürfe über sein schlechtes Benehmen, so vertheidigte er sich in einer Weise, als ob ihm schreiendes Unrecht geschehen sei. Den Zorn des Onkels fürchtete er nicht, indem er sich auf die bewährte Nachsicht und grenzenlose Gutmüthigkeit desselben verließ. Rühmte er sich doch auch, ihn „um den Finger" wickeln zu können. Wirklich hatte Beethoven allgemach in dem um seinen „geliebten Sohn" geführten Kampf die Widerstandsfähigkeit verloren, und so trieb dieser denn sein unwürdiges Spiel weiter. Wohin es mit ihm kam, geht daraus hervor, daß er, als er schließlich in eine Sackgasse gerathen war, im Sommer 1826 beschloß, Hand an sich zu legen. Das Geschoß, welches er auf sich gerichtet hatte, verursachte jedoch nur eine Kopfwunde. Der moralische Eindruck dieses Bubenstückes auf Beethoven war furchtbar. Schindler berichtet darüber:

„Beweise tiefen Schmerzes ob der seinem Namen wiederfahrenen öffentlichen Kränkung waren deutlich in seiner gebeugten Haltung zu erblicken. Dahin war das immer noch Feste, Stramme in allen seinen Körperbewegungen, ein Greis von nahezu 70 Jahren stand vor uns, willenlos fügsam, jedem Luftzug gehorchend!"

Als letzten Rettungsanker faßte Karl den Soldatenstand ins Auge. Zwar war Beethoven auch jetzt nicht dafür, doch ließ er seine Bedenken fallen, nachdem der Neffe ihm geschrieben:

„Mein jetziger Zustand ist noch von der Art, daß ich dich bitten muß von dem was geschehen und nicht zu ändern ist, so wenig als möglich zu erwähnen. Kann mein Wunsch rücksichtlich des Militärstandes erfüllt werden, so werde ich mich glücklich fühlen. — Ich bitte dich, dich durch den Gedanken, daß ich diesen Stand aus Verzweiflung wähle, nicht von den nöthigen Anstalten abhalten zu lassen."

Auf Stephan v. Breuning's einflußreiche Fürsprache, der sich inzwischen auch an der Vormundschaft Karl's betheiligt hatte, erklärte Feldmarschall Stutterheim sich bereit, denselben in sein Regiment aufzunehmen. Aus Erkenntlichkeit dafür widmete Beethoven dem General das Cis moll-Quartett op. 131.

Bevor der Neffe sich zum Militärdienst stellte, verging noch einige

Zeit. Zunächst sollte die Kopfwunde erst vollständig heilen. Als dies geschehen war, nahm die Polizeibehörde ihn in Gewahrsam und verlangte seine sofortige Entfernung von Wien. Aber zu seinem Regiment, welches in Iglau stand, wollte er noch nicht abgehen; er meinte: „so lange noch äußere Zeichen da sind, kann ich dem General nicht aufgeführt werden." Johann van B., der zur selben Zeit in Wien anwesend war, schlug deshalb seinem Bruder vor, mit dem Neffen zum Besuch nach Gneixendorf zu kommen. Dies geschah. Am 30. September reiste man gemeinschaftlich dahin ab, und am Mittag des folgenden Tages traf man an Ort und Stelle ein. Auf Breuning's dringenden Wunsch sollte Karl nur acht Tage dort verweilen. Aus einer Woche wurden deren aber acht, und erst zu Anfang Dezember wurde wieder die Rückfahrt nach Wien angetreten. Es war eine verhängnißvolle Heimreise für Beethoven. Er zog sich dabei eine heftige Erkältung zu, die seine Erkrankung und nach wenigen Monaten schon den Tod zur Folge hatte, worüber das Nähere im letzten Abschnitt dieses Bandes mitgetheilt ist.

Karl ging am 2. Januar 1827 endlich nach Iglau ab. Von da an bekümmerte er sich nicht mehr um seinen Onkel, außer wenn er Geld brauchte. Beethoven aber hörte trotz Allem, was vorhergegangen war, nicht auf, sich um die Zukunft des Neffen, der ihm seine letzten Lebensjahre so sehr verbittert hatte, mit väterlicher Treue zu sorgen. Von Todesgedanken beschlichen, richtete er an den Hofgerichtsadvokaten Bach, welchen er für alle Fälle schon Anfangs März 1823 zum Kurator des Neffen ernannt hatte, folgende Zeilen:

> „Verehrter Freund! Ich erkläre vor meinem Tode Karl van Beethoven meinen geliebten Neffen als meinen einzigen Universalerben von allem meinen Hab und Gut, worunter hauptsächlich 7 Bankactien und was sich an baarem vorfinden wird — Sollten die Gesetze hier Modificationen vorschreiben, so suchen Sie selbe so sehr als möglich zu seinem Vortheile zu verwenden — Sie ernenne ich zu seinem Curator, und bitte Sie mit Hofrath Breuning seinem Vormund Vaterstelle bei ihm zu vertreten — Gott erhalte Sie."

Breuning aber drang „in Betracht des exemplarischen Leichtsinnes" Karl's auf eine letztwillige Bestimmung zur Verhütung einer möglichen Verschleuderung des ihm zu hinterlassenden Vermögens, und so brachte

Beethoven wenige Tage vor seinem Dahinscheiden, kaum mehr fähig zu schreiben, noch folgende Worte zu Papier:

„Mein Nefffe Karle Soll alleini — Erbe seyn, das Kapital meines Nachlalasses soll jedoch Seinen natürlichen oder testamentarischen Erben zufallen. Wien am 23. März 1827.

Luwig van Beethoven."

In seinen letzten Lebensjahren schrieb Beethoven einen sechsstimmigen Kanon über Goethe's Worte:

„Edel sei der Mensch,
Hülfreich und gut."

Er hat Sinn und Bedeutung dieses goldenen Ausspruch's oft, vielleicht aber niemals in solchem Maße bethätigt, wie bei seinem Neffen. Durch diesen war ihm vom Geschick ein Martyrium schwerster Art auferlegt. Beethoven trug es mit grenzenloser Geduld, erntete aber nur Undank davon. Für den Leser wird sich aus den vorstehenden Mittheilungen von selbst ergeben, wem die Hauptschuld dabei zufällt. Was etwa dem Neffen zur Entschuldigung gereichen könnte, ist nicht verschwiegen worden. Es sei nur noch bemerkt, daß derselbe am 13. April 1858 mit Hinterlassung seiner Frau und einer Tochter, wie es scheint, in beschränkten Verhältnissen starb.

X.

Die Symphonien.

4—9.

Beethoven's heroische Symphonie hatte Anfangs mehr Staunen als freudige Bewunderung erweckt. Die großartige Struktur und der gewaltige, über alles Dagewesene weit hinausgehende Ausdruck, namentlich ihrer beiden ersten Sätze, wurde, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, nicht so bald verstanden und richtig gewürdigt. Die Kritik fand neben dem Mangel an „Klarheit und Einheit" allzuviel des „Grellen und Bizarren" darin. Besonders aber beanstandete sie die ganz ungewöhnliche, allem Herkommen zuwiderlaufende Länge dieses Werkes, und glaubte daher Beethoven zu einer Kürzung desselben rathen zu müssen. Letzteres mag ihm auch mündlich ausgesprochen worden sein, denn es wird berichtet, er habe sich dahin geäußert, daß eine von ihm komponirte Symphonie nicht zu lang sei, selbst wenn sie eine Stunde dauere. Allem Anschein nach ging Beethoven indessen hinterher doch über diesen Punkt mit sich zu Rathe, denn seinen fünf folgenden Symphonien gab er nicht die Ausdehnung der dritten. Gleich die B dur-Symphonie op. 60, welche dem Grafen v. Oppersdorf[1]) zugeeignet ist, legt dafür Zeugniß ab.

[1]) Graf Franz v. Oppersdorf, ein großer Musikfreund, der 1818 zu Berlin verstarb, lebte auf seinem Schlosse nahe bei Glogau. Dort besuchte ihn im Herbst 1806 Fürst Lich-

Nächst der Eroica beabsichtigte Beethoven, die C moll-Symphonie zu schreiben, für die er schon mehrere Jahre vorher Aufzeichnungen gemacht hatte. Er nahm sie auch wirklich 1805 in Angriff, sah aber nach einiger Zeit wieder davon ab, vielleicht, weil er den Plan zu dieser Komposition erst noch mehr im Innern ausreifen lassen wollte, vielleicht auch, weil die inzwischen ihm gekommenen Ideen zur B dur-Symphonie seinem Geist eine entschieden andere Richtung gaben. Kurz, er legte die C moll-Symphonie bei Seite und komponirte zunächst diejenige in B dur, welche er, wie es scheint, ohne längere Vorbereitungen und in einem Zuge während des Jahres 1806 ausarbeitete.

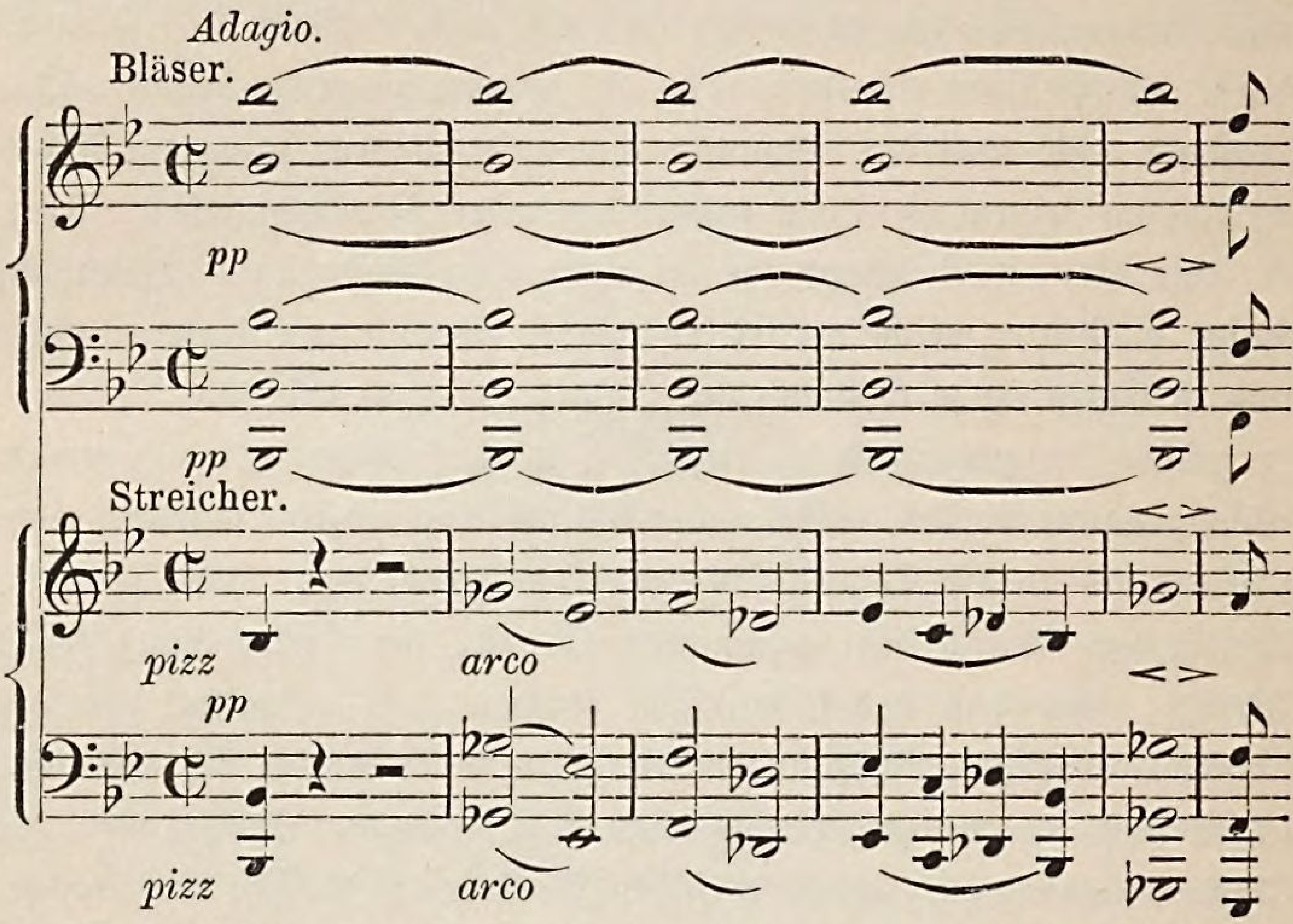
Diese Symphonie ist im Gegensatz zu ihren Schwestern die romantische genannt worden, wobei man wohl mehr an einzelne schwärmerische Partien als an die Totalität des Werkes gedacht hat. Dasselbe unterscheidet sich freilich dem gesammten Gehalt, der Verwerthung seiner Motive, und dem architektonischen Aufbau nach wesentlich von den anderen derartigen Schöpfungen Beethoven's. Das läßt sich aber auch in Betreff der vorhergehenden und nachfolgenden Symphonien des Meisters behaupten. Keine derselben ist einer der übrigen vergleichbar, mit jeder stellte Beethoven ein poesievolles Gemälde im großen Stil von ganz eigenartigem Wesen und Charakter hin, durch jede einzelne werden wir aufs Entschiedenste in eine völlig andere Stimmungswelt versetzt.

Die B dur-Symphonie beginnt mit einer längeren Adagioeinleitung von geheimnißvollem Ausdruck. Wie bleiche Schattengestalten steigen die Streichinstrumente in Terzenschritten im düstern Moll pianissimo

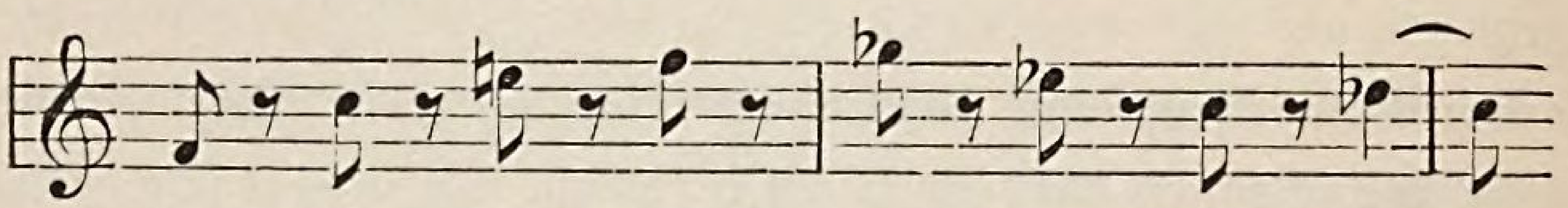
---

nowsky mit Beethoven, welcher von der gräflichen Hauskapelle seine D dur-Symphonie zu hören bekam. Bei dieser Gelegenheit, oder doch nur wenig später, dürfte Beethoven von Oppersdorf ersucht worden sein, eine Symphonie für ihn gegen ein Honorar von 350 fl. zu komponiren. Beethoven acceptirte das Anerbieten, und bestimmte für den Grafen die C moll-Symphonie. Aber es kam anders, denn schließlich sah Beethoven sich veranlaßt, dieselbe nebst der Pastorale den Herren Lobkowitz und Rasumowsky zu widmen. Unterm 1. Nov. 1808 schrieb er an Oppersdorf: „Bester Graf! Sie werden mich in einem falschen Lichte betrachten, aber Noth zwang mich die Sinfonie, die für sie geschrieben, und noch eine andere dazu an jemanden andern zu veräußern — seyn sie aber versichert, daß sie diejenige, welche für sie bestimmt ist, bald erhalten werden — — —" (Thayer III, S. 44 f. und 516.)

zur Tiefe hinab. Darüber schwebt gleich einem regungslosen Wolkenschleier das fünf Takte lang von den Hörnern, Fagotten, Klarinetten und der Flöte[1]) ausgehaltene B.



Das Phantom verschwindet, und ein anderes Tonbild tritt vor unsere Sinne. Suchend und tastend irrt die Primgeige in kurz abgesetzten Achteln hin und wieder,
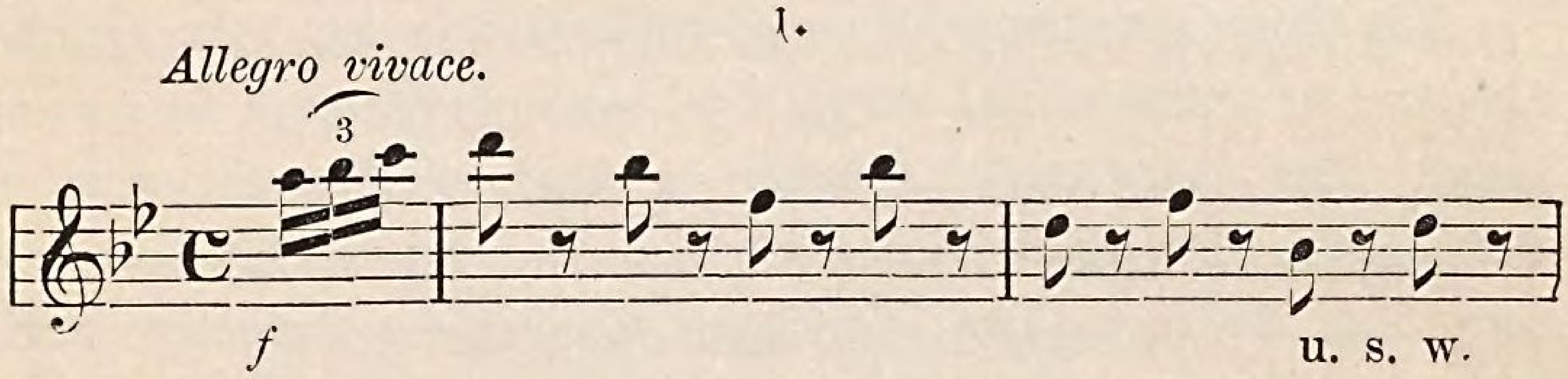


während im Fagott und in den Bässen ein leiser Nachhall des so eben Vernommenen dazu erklingt. Schüchtern betheiligen sich die Bläser an dem von der Violine intonirten Gedanken, als ob sie fürchteten, die herrschende Stille zu stören. Nunmehr wird die ganze, aus zwölf Takten bestehende erste Periode nochmals wiederholt, nur mit dem Unterschied, daß vom sechsten Takt an durch enharmonische Verwechselung Alles um eine halbe Stufe hinaufgerückt ist. Das Tonspiel mit dem Achtelmotiv der Geige spinnt sich fort, und zugleich hellt sich die anfänglich dunkle Färbung allmälig auf. Doch wird dabei das Piano

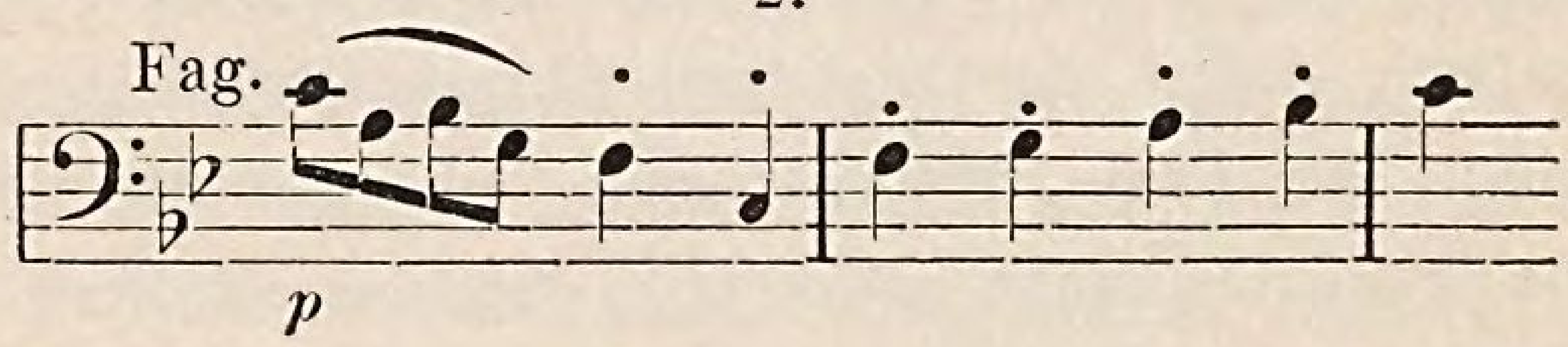
[1]) Beethoven braucht in der B dur-Symphonie nur eine Flöte.

mit Ausnahme von ein paar vereinzelten Accenten festgehalten: es sind die Vorboten des kurz darauf erfolgenden Kraftausbruches, durch den wir wie mit einem Zauberschlage in das heiter bewegte Treiben des Allegro's versetzt werden. Für das letztere hat die durch modulatorische Feinheiten ausgezeichnete Introduktion nicht nur eine blos gegensätzliche, sondern auch eine thematische Bedeutung, denn die Hauptmotive des Allegro's

1.
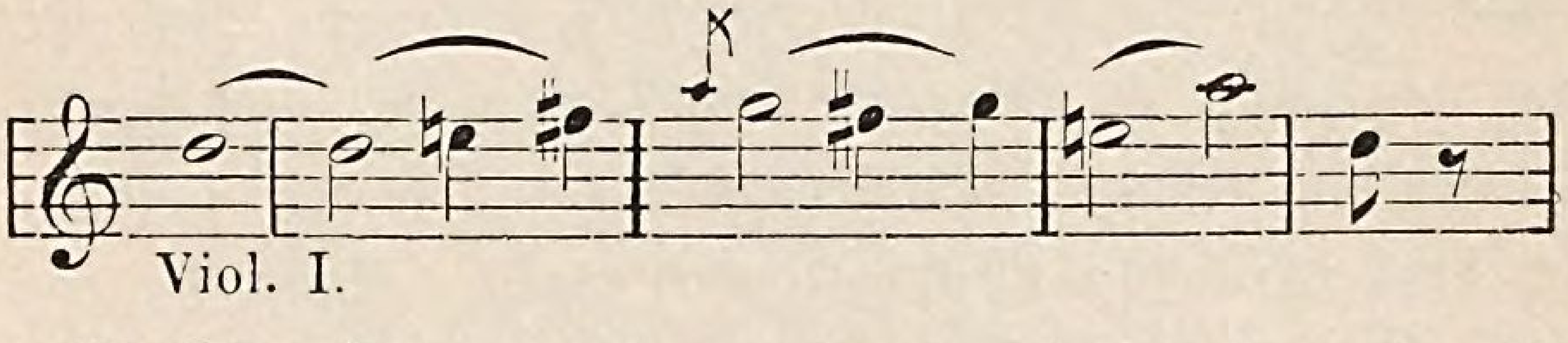


2.



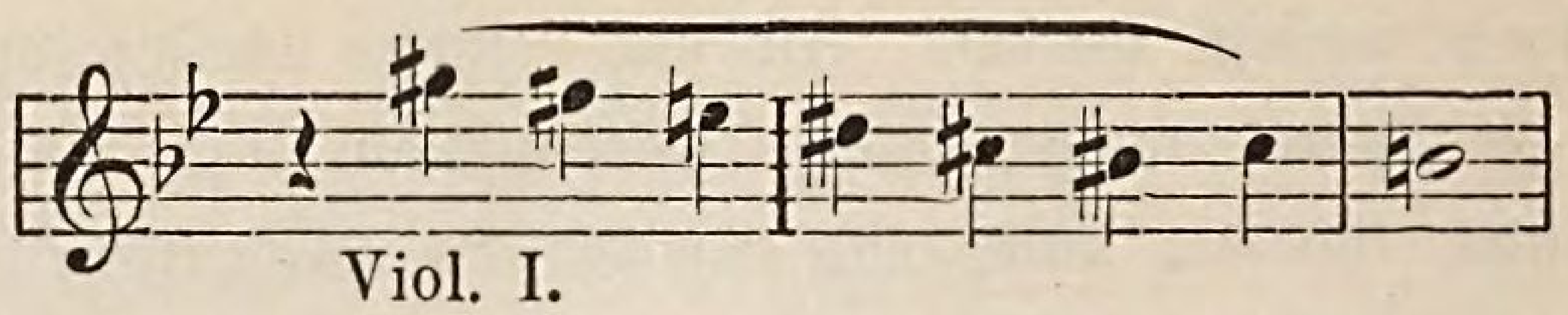
sind darin andeutungsweise vorgebildet, das erste derselben in rhythmischer, und das zweite in melodischer Beziehung, wie ein Vergleich der gegebenen Notenbeispiele ersehen läßt.

In schlanker, frisch belebter Entwickelung spinnt sich bei vollkommener Formenschönheit der Allegrosatz ab. Sein Grundzug ist Lust und Frohsinn eines in sich befriedigten Gemüthes. Einzig und allein der Schluß des Durchführungstheiles, in welchem das erste Thema unter Kombinirung mit einem neu hinzutretenden, schön gesungenen Motiv



zur ausführlichen Interpretation gelangt, nimmt einen eigenthümlich vergeistigten Flug. Beethoven greift hier mit phantastischem Aufschwung in das Reich der Romantik hinüber. Es ist, als ob plötzlich ein Schleier gelüftet würde um den Blick in die ungemessenen Fernen

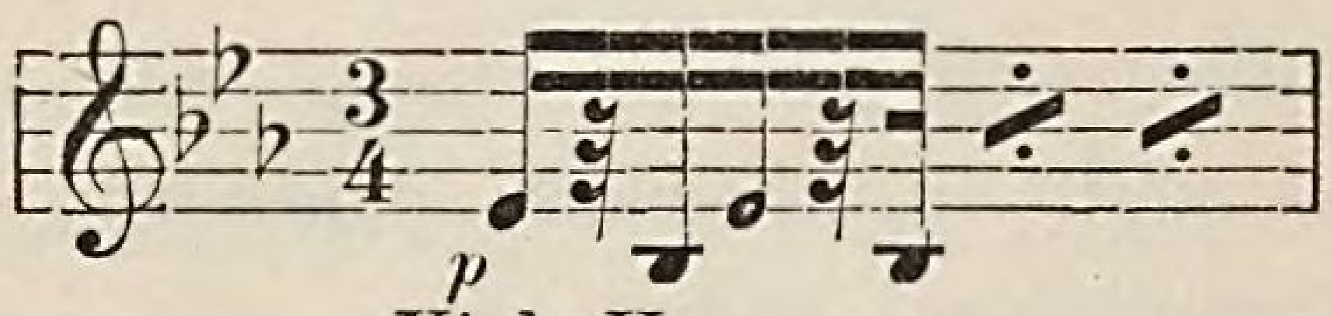
einer Wunderregion hinausschweifen zu lassen. Nur poetische Inspiration konnte eine solche Wirkung erzeugen, denn der dabei benutzte, aus dem rollenden Vorläufer des Hauptmotivs und dessen Nachsatz



bestehende Apparat ist von der einfachsten Beschaffenheit.

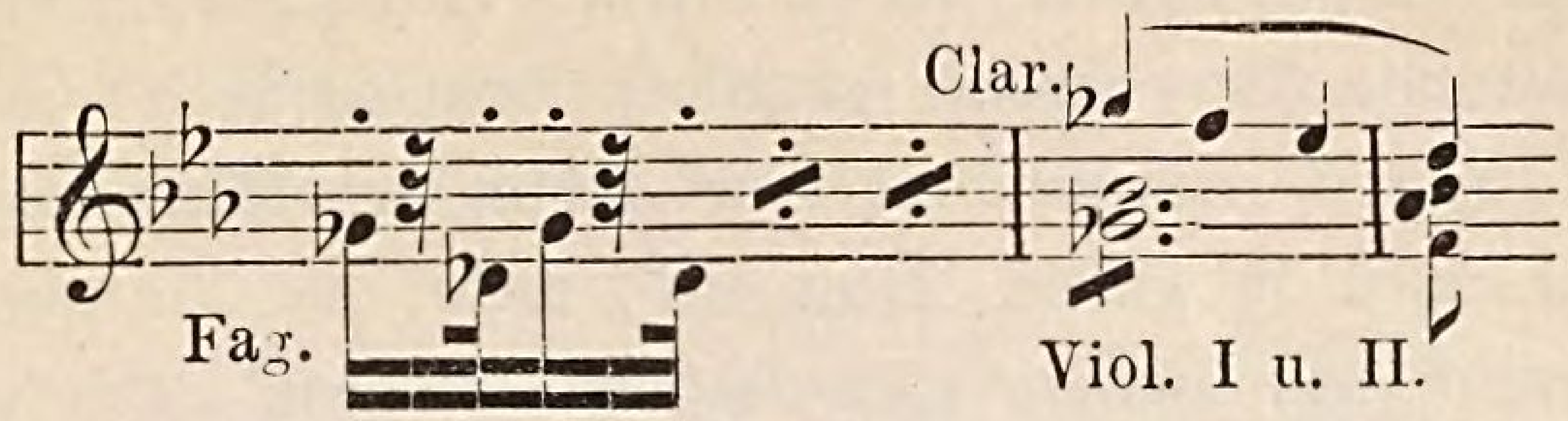
Mit kühner Wendung führt uns der Tondichter aus der magischen Szenerie, in welche er uns versetzt hat, zur ursprünglichen Stimmung zurück. Der ganze Vorgang gehört zu den genialsten Eingebungen Beethoven's. Vergebliche Mühe wär's, die hinreißende Wirkung des, nach dem Ansturm eines gewaltigen Crescendo's in voller Kraft wieder auftretenden ersten Thema's schildern zu wollen.

Eine Perle unter den langsamen Orchestersätzen Beethoven's ist das Adagio. Der üppig schwelgerischen, einem inbrünstigen Liebesgesang vergleichbaren Anfangskantilene geht der punktirte Rhythmus



voraus, welcher zunächst als Begleitungsfigur dient, im weiteren Verlauf des Stückes aber mehrfach zu selbstständiger Bedeutung gelangt. Die vorab von der Geige vorgetragene Melodie wird von der Flöte und Klarinette — nach vier Takten gesellt sich noch der Fagott hinzu — im Unisono repetirt. Sodann geleitet der reich figurirte Nachsatz zu einer zweiten schwärmerischen Melodie, die der ersten gefühlsverwandt ist, und als deren Beantwortung erscheint. Auch ihr ist ein Nachsatz angefügt. Er führt mit Unterbauung des vorstehend notirten springenden Rhythmus in gesteigertem Ausdruck zu dem nunmehr melismatisch ausgeschmückten Hauptgedanken zurück. Erwartungsvoll harrt man der Wiederholung dieser süß berauschenden Weise nach Analogie ihres erstmaligen Auftretens. Statt dessen erdröhnen unvermuthet finstere, markerschütternde Tonfolgen unter höhnisch gellenden Rufen der Bläser. Tiefste Abspannung tritt danach ein, und mit ihr ein

träumerisches Hinbrüten. Da ertönt gleich einer tröstenden „Stimme von oben" die Anfangsphrase der ersten wonnigen Melodie.



Hoffnungbelebend auch läßt sich, wie aus weiter Ferne, der Hörner Silberklang vernehmen, und nun wird von Neuem der sehnsuchtsvolle Liebesgesang begonnen.

Wir kennen Beethoven's Art, starke Kontraste hart nebeneinander zu stellen. Jener plötzliche Aufschrei aber inmitten der holdseligsten Stimmung drängt zu der Frage nach dem „Warum".

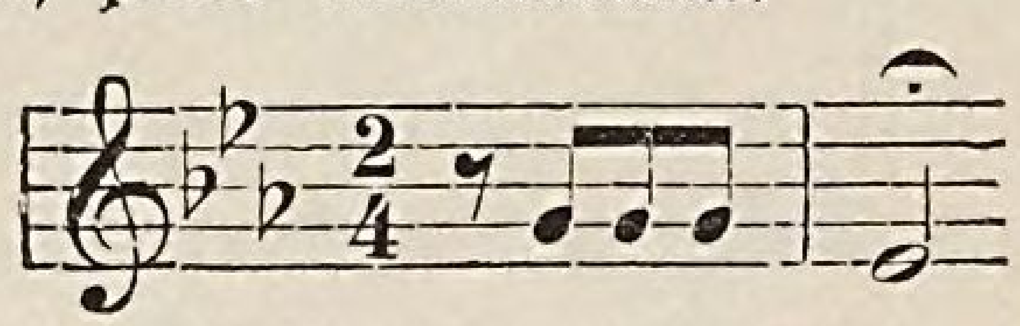
Als Beethoven die B dur-Symphonie schuf, stand er unter dem Einfluß einer zarten Neigung, von der sein Herz voll war. Das liebeerfüllte Verlangen, welches in den Kantilenen des Adagio's dieses Werkes ausklingt, darf ebensowohl darauf bezogen werden, wie der ebenerwähnte schrille Gefühlsausbruch. Aus dem zu Beginn des Juli 1806 an die „unsterbliche Geliebte" gerichteten Brief ist ersichtlich, von welch' widersprechenden Empfindungen Beethoven's Inneres damals bewegt wurde. „Deine Liebe macht mich zum glücklichsten und unglücklichsten zugleich —," schrieb er ihr. Das Adagio der B dur-Symphonie ist ein getreues Echo davon.

Die beiden letzten Sätze der B dur-Symphonie nähern sich in ihrer spirituellen Frische und heitern Beweglichkeit wieder dem ersten Allegro, ohne doch dessen kerniges Wesen zu erreichen. Dagegen ist ihnen eine jenem Stück fehlende muthwillige Laune beigemischt, die gleich zu Anfang des scherzoartigen „Allegro vivace" $^3/_4$ in dem unstäten Wechsel der rhythmischen Gliederung hervortritt. Das in etwas gemäßigterem Tempo gedachte „Trio" mit seinem warm empfundenen, milden und wirksam sich steigernden Melodiezuge bildet das wohlthuend beruhigende Gegenstück dazu.

Von ungemein farbenreicher Lebendigkeit ist der Schlußsatz, in welchem das rührige, wie ein munterer Quell lustig dahinsprudelnde

Sechzehntelmotiv die mannichfaltigsten Wandlungen durchläuft. Auch in der Durchführung behauptet es den Vorrang; von dem lieblichen Seitenthema ist für dieselbe nur ein kleiner Bruchtheil, nämlich das Sextintervall mit dem darauf folgenden Sekundenschritt verwerthet. An einigen Stellen, namentlich aber am Schluß des Rückganges, artet das lustige Spiel in bittern Ernst aus, wobei die Anzeichen eines schneidig verbissenen Humors zum Vorschein kommen. Wie dann unmittelbar vor dem Ende des Stückes die einleitenden Takte desselben zögernd in fragendem Ton vorgebracht, und mit barscher Antwort kurzweg abgewiesen werden, ist gar ergötzlich anzuhören.
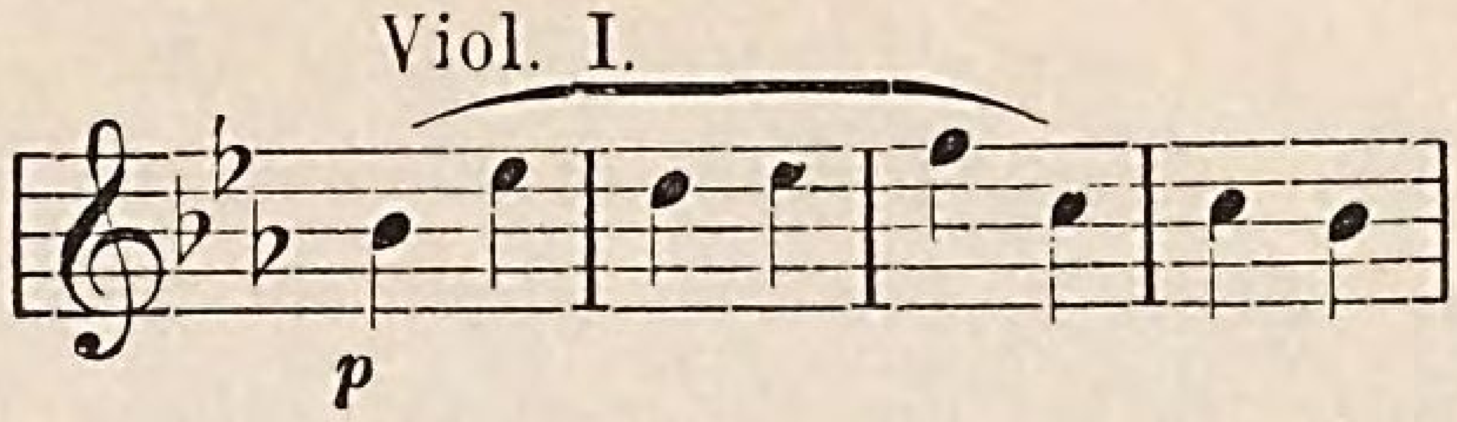
In der Koda des Finale's hat Beethoven dem Kontrabaß eine schwierige Aufgabe gestellt. Fast noch mehr muthet er diesem Instrument im dritten Satz der C moll-Symphonie zu, welche die wichtigste und bei weitem hervorragendste Arbeit des Jahres 1807 war. Beendet wurde sie entweder vor Schluß desselben oder Anfangs 1808. Die ersten Ideen zu derselben entstanden aber bereits 1800—1801, also zu jener Zeit, in welcher für Beethoven die quälende Sorge um sein leidendes Gehör begann.[1]) Der traurige Gemüthzustand, von dem er damals heimgesucht wurde einerseits, und die unbeugsame Willensstärke, welche er gegen denselben aufbot andererseits, haben diesem Kunstwerk den Stempel aufgedrückt. Sehen wir das erste Allegro darauf an. Es ist ein Produkt gewaltiger Geisteskämpfe. Beethoven selbst hat die Devise dazu gegeben. Sie lautet: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ Fürwahr, jenes monumentale



ist einem grausigen Schicksalsruf vergleichbar, der durch das ganze Stück sich verbreitend, dessen Grundpfeiler bildet. Welche Bedeutung Beethoven diesem Motiv mit Beziehung auf das erwähnte Motto beilegte, erhellt daraus, daß er es etwas breit, also besonders nachdrücklich vorgetragen wissen wollte. Zweimal hintereinander ertönt dasselbe mit wuchtiger Schwere zu Beginn des Satzes gleich einer trotzigen Herausforderung. Sie wird angenommen. Aber der ihr

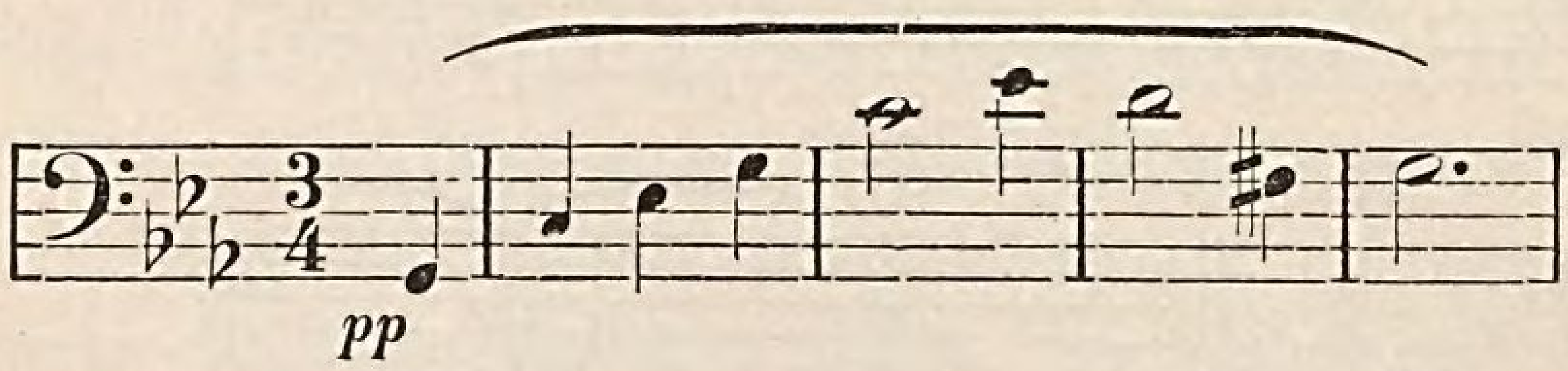
[1]) S. Bd. I, S. 228 f. d. Bl.

entgegengesetzte Widerstand mit seinem bis zur Verzweiflung gesteigerten titanischen Ringen, vermag nicht die Oberhand zu gewinnen. Unablässig drängt sich der anfängliche finstere Ruf herzu, unter dessen Bann selbst das, gleich einem Hoffnungsstrahl aus dem wilden Getümmel mild hervorschimmernde Seitenmotiv
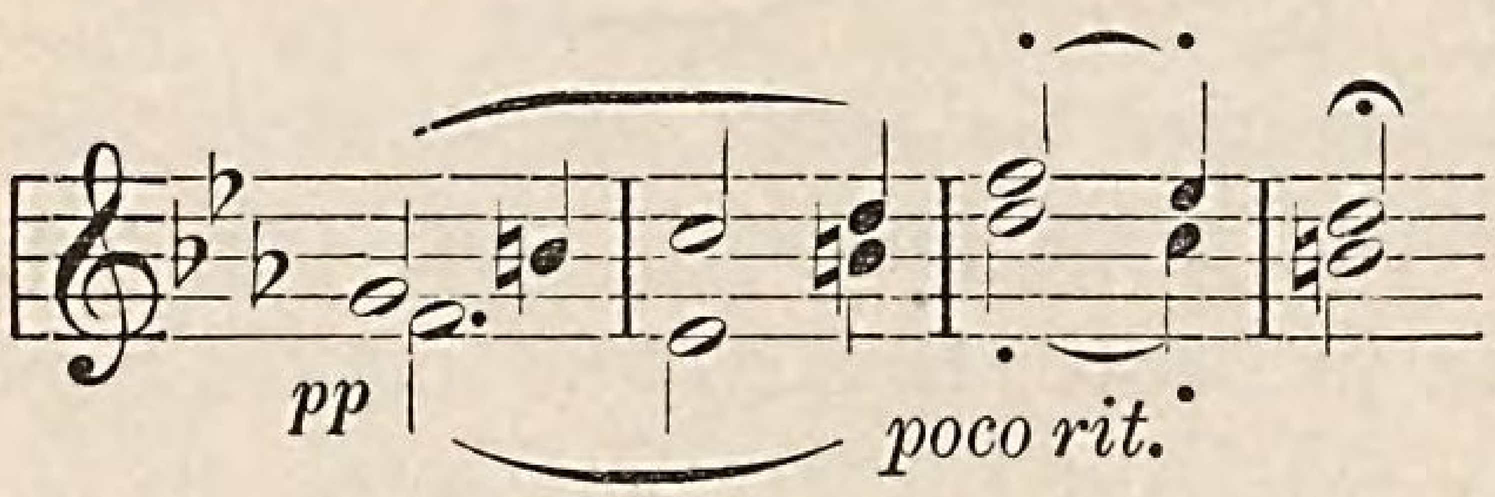


steht.

Der in dem Durchführungstheil und gegen Schluß des Satzes aufs Heftigste entbrennende Kampf ist geführt, doch nicht beglichen. Das „Schicksal" behauptet triumphirend seine Herrschaft. Nach einem so tragischen Ausgang fordert das fieberhaft erregte Gemüth Beruhigung. Sie wird in dem herrlichen „Andante con moto" gewährt. Zwar dämmert das Hauptmotiv des vorhergehenden Allegro's andeutungsweise nochmals im Violoncell unheimlich auf, und wehmüthige Klänge werden weiterhin mit dem Eintrit des As moll vernehmlich, doch der männlich gefaßte Ausdruck des Ganzen, welcher sich wiederholt bis zu kräftigster Erhebung steigert, läßt es zu einer ernstlichen Trübung nicht kommen. Aufs Neue gelangt dieselbe aber in dem „Allegro" des dritten Satzes zum Durchbruch. Geisterhaft erhebt sich aus der Tiefe das von den Bässen allein vorgetragene Motiv,
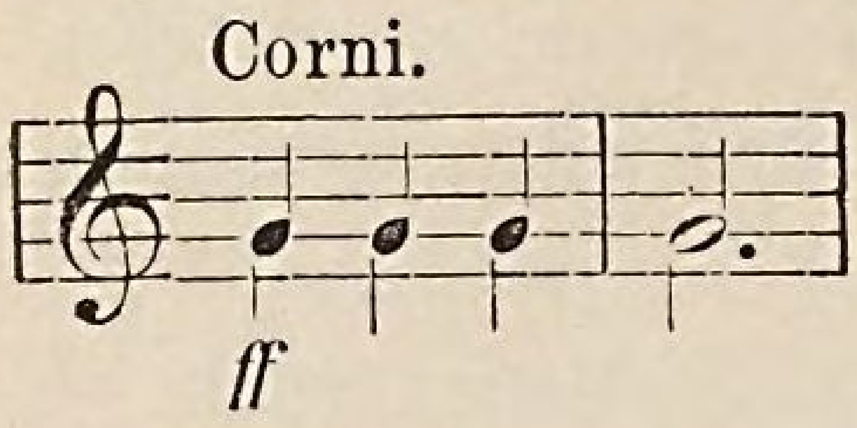


welches in bang beklommenem Ton
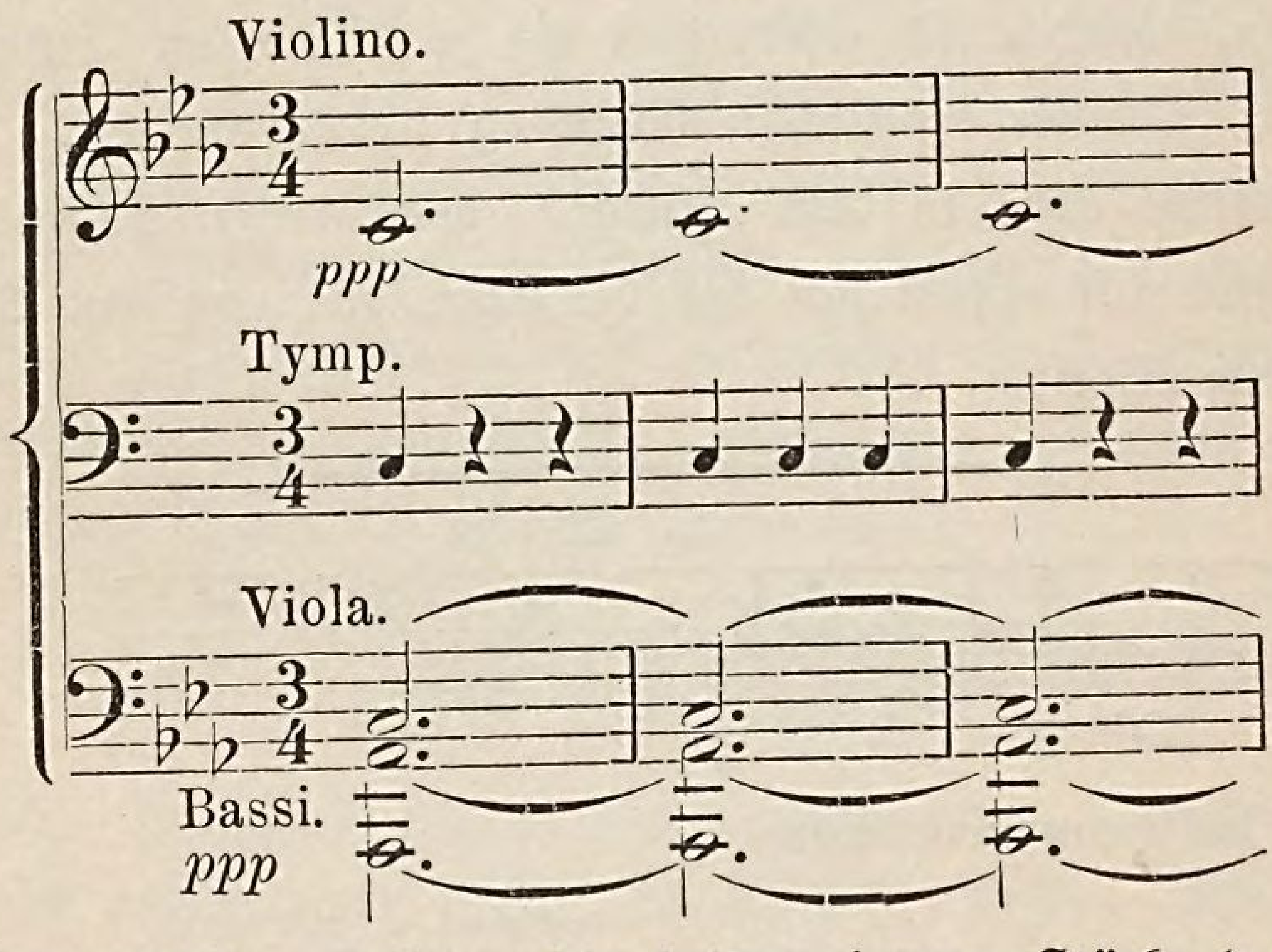


von den Geigen beantwortet wird. Es ist das Vorspiel zu abermaligem Kampf. Nach nochmaliger Repetition desselben tritt mit ein-

schneidender Härte ein zweites Motiv auf. Ihm liegt der Schicksalsruf des ersten Satzes zu Grunde, welcher hier in den Tripeltakt



umgewandelt ist. Beide Themen liefern den Stoff zum Aufbau des Stückes. Sie streiten um den Vorrang, verfolgen sich und bedrängen einander. Diesmal wird der Humor znm Retter in der Noth. Energisch greift er mit dem Eintritt des C dur in die Fehde ein. Er ist's, der dem Streit ein Ende macht. Nur noch ein verstohlener Anlauf zur Erneuerung desselben wird gemacht; er verhallt im Pianissimo.

So sollte nach Beethoven's ursprünglicher Intention der dritte Satz enden, und gänzlich abgesondert davon das Finale folgen. Der in der Partitur enthaltene Übergang zu demselben wurde erst beschlossen, nachdem die Entwürfe zu den einzelnen Theilen der Symphonie festgestellt waren.[1]) Die Idee dieses Überganges war leichter gefaßt als ausgeführt. Mehrere Versuche mußten gemacht werden, bevor jener mysteriöse Orgelpunkt



u. s. w.

gefunden wurde, welcher die beiden letzten Stücke des Werkes miteinander auf geniale Weise verbindet. Wie sehr diese nachträgliche Zuthat demselben zu Statten kommt, liegt auf der Hand. Beethoven hat dadurch eine Spannung erreicht, auf welche der im Finale ange-

1) Nottebohm: Zweite Beethoveniana, S. 529 f.

stimmte Jubelhymnus doppelt überwältigend wirkt. Er ist die Bekräftigung des über das Geschick endlich errungenen Sieges. Taucht auch in seinem Verlauf nochmals jener unheimliche Ruf des ersten Satzes auf, — er wird schnell wieder durch die triumphirenden Klänge des Finale's übertönt.

Im Sommer 1801 schrieb Beethoven mit Bezug auf sein Gehörleiden an Wegeler: „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen." Die C moll-Symphonie giebt den tondichterischen Ausdruck für diese Worte.

Als die C moll-Symphonie sich ihrer Vollendung näherte, wurden die Grundlinien zur Pastoralsymphonie gezogen. Die Ausarbeitung derselben erfolgte im Jahr 1808 während des Sommeraufenthaltes in Heiligenstadt. Mit ihr betrat Beethoven das Gebiet der Programmmusik. Diese Kompositionsgattung birgt insofern Gefahren in sich, als sie gar zu leicht zu einem krassen Realismus verleitet, welcher der Kunst keinen Gewinn bringen kann, weil er sie ihrer idealen Bestimmung entkleidet. Beethoven ist diesen Gefahren mit feinstem künstlerischem Takt aus dem Wege gegangen. Seine Pastoralsymphonie hält eine Grenze ein, durch welche die Bedingungen des musikalischen Kunstwerkes vollständig gewahrt sind.

Beethoven war ein enthusiastischer Naturfreund. Den Aufenthalt im Freien zog er allen anderen Lebensarten vor, weshalb er während der schönen Jahreszeit meist eine Sommerwohnung in der Nähe Wien's bezog, wobei zwischen den Orten Döbling, Baden, Heiligenstadt, Mödling, Nußdorf und Penzing gewechselt wurde. Hatte er eines dieser Ziele seiner Sehnsucht erreicht, dann schwelgte er im Genuß des Naturlebens. Neate erzählte,[1]) daß er

„niemals mit einem Menschen zusammengekommen sei, welcher sich so an der Natur erfreute, und eine solche Freude an Blumen, an Wolken, kurz an allem und jedem hatte, wie Beethoven; Natur war gleichsam seine Nahrung, er schien förmlich darin zu leben. Bei den Spaziergängen durch die Felder setzte er sich wohl auf irgend eine grüne Bank, die zum Sitzen einlud, und ließ dann seinen Gedanken freien Lauf."

---

[1]) Thayer III, S. 342.

Sein andachtsvolles Entzücken beim Anblick der ihn umgebenden Schöpfung war so groß, daß er sich in begeisterten Betrachtungen über dieselbe ergehen konnte, von denen auch seine Notizbücher Zeugniß ablegen. So schreibt er einmal auf:

„Ist es doch als wenn jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande heilig! heilig! im Walde Entzücken, wer kann alles ausdrücken."
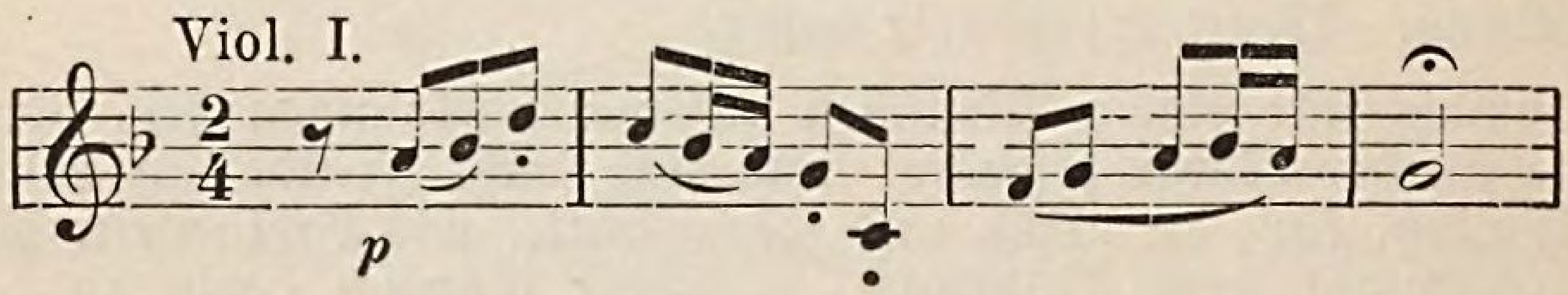
Und ein anderes Mal:

„O Gott welche
Herrlichkeit
in einer
solchen Waldgegend
in den Höhen
ist Ruhe —
Ruhe ihm zu
dienen —"

In einem an Therese Malfatti gerichteten Briefe, welcher wahrscheinlich dem Frühling des Jahres 1807 angehört, findet sich folgende bezeichnende Äußerung:

„Wie glücklich sind Sie, daß Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst am 8. kann ich diese Glückseeligkeit genießen. Kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich, einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht!"

Was in diesen Worten liegt, tönt uns aus dem ersten Satz der Pastoral-Symphonie entgegen, welchen Beethoven also betitelte: „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande." Eine wohlig behagliche Stimmung, wie sie ein schöner, duftiger Frühlingstag erzeugt, zieht sich durch das ganze Stück. Es beginnt mit folgendem sinnigen melodischen Motiv:
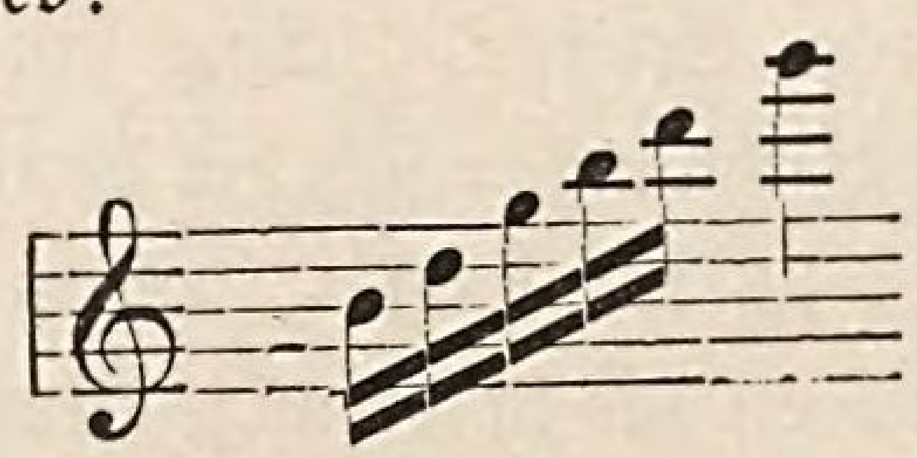


Aus seinem zweiten Takt werden in der Durchführung weite Perioden entwickelt, bei deren Erklingen man wechselnde Landschaftsbilder zu erblicken vermeint. Dazwischen ertönt's wie lockender Kuckuksruf. Doch nicht die Einzelheiten dieses Musikstückes machen dessen künst-

lerischen Werth aus, sondern die poetische Gesammtstimmung, die als ein Reflex der Naturseele erscheint.

Der zweite Satz, „Scene am Bach" benannt, gewährt denselben Eindruck, nur daß die Stimmung sich in ihm noch mehr vertieft. Wer an schwülen Sommertagen, hingelagert in das schattige Grün, mit still beschaulichem Sinn die geheimnißvollen Räthsel des ewig sich verjüngenden Naturlebens belauscht hat, wer das sanfte Murmeln des durch blumige Fluren sich hinschlängelnden Wiesenbaches behorcht, dem Spiel der glitzernden Sonnenlichter im dunkeln Laub der Gebüsche zugeschaut, und dazu die lieblichen Stimmen der gefiederten Sänger vernommen hat, für den bedarf es keiner Erklärung dieser Tondichtung.

Die Anregungen zur Komposition der „Szene am Bach" empfing Beethoven durch den öftern Aufenthalt in dem nach ihm benannten einsamen Thal[1]) bei Heiligenstadt, wo er ungestört den Eingebungen seiner Phantasie nachhängen konnte. Im April des Jahres 1823 suchte er bei Gelegenheit einer ausgedehnten Wanderung dieses Thal in Begleitung Schindler's auf, welcher erzählt, daß Beethoven wiederholt die Promenade unterbrach, und „seinen Blick voll seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen" ließ.

„Sich dann, so berichtet Schindler weiter, auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sey. Es war aber alles stille. Darauf sagte er: 'Hier habe ich die Scene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kuckuke haben mitcomponirt.' Auf meine Frage, warum er die Goldammer nicht auch in die Scene eingeführt, griff er nach dem Skizzenbuch und schrieb:



'Das ist die Componistin da oben,' äußerte er, 'hat sie nicht eine bedeutendere Rolle auszuführen, als die andern? Mit denen soll es nur Scherz sein.' — Als Grund, warum er diese Mit-Componistin nicht ebenfalls genannt, gab er an: Diese Nennung hätte die große

---

[1]) Schindler nennt einen andern Ort, was auf einer Verwechselung beruht. S. Nottebohm: Zweite Beethoveniana S. 376.

Zahl böswilliger Auslegungen dieses Satzes nur vermehrt, die dem Werke, nicht blos in Wien, auch an anderen Orten Eingang und Würdigung erschwert haben."

Beethoven hat also aus dem von Schindler angegebenen Grunde unterlassen, der vorstehend notirten Tonreihe den erwähnten Vogelnamen hinzuzufügen, und wohl daran gethan. Denn nicht die Ähnlichkeit, sondern die Unähnlichkeit jenes in seine Einzelbestandtheile zerlegten G dur-Dreiklanges mit dem Gesang der Goldammer würde die „böswilligen Auslegungen" des Andante's der Pastoralsymphonie vermehrt haben. Die fragliche Sechzehntheilfigur, welche später mehrmals in tiefer Tonlage wiederkehrt, kann im Grunde nur die Bedeutung eines Ornamentes beanspruchen. Daß Beethoven, wie seine Äußerung nicht bezweifeln läßt, zu derselben durch den Gesang der Goldammer angeregt wurde, ist eine Frage für sich. Anders verhält es sich mit den gegen Schluß des Satzes eintretenden Stimmen der Nachtigall, des Kuckuks und der Wachtel. Hier handelt es sich, wenigstens in Betreff der beiden letzteren, um Imitationen, die auf Tonmalerei hinauslaufen.

In den beiden ersten Sätzen der Pastoralsymphonie berichtet Beethoven getreulich, was ihm die Gottesnatur geoffenbart hat. Nun fügt er seinem Gemälde eine entsprechende Staffage hinzu, indem er uns ein „Lustiges Zusammensein der Landleute" vorführt.

Es ist Feierabend. Alt und Jung zieht plaudernd und schäkernd im bunten Durcheinander zum Tanzplatz unter der Dorflinde. Dort entfaltet sich ein munteres Treiben. Eine ländliche Musik lädt' zum Tanz ein, und bald auch schwingen sich die Burschen und Mädchen im fröhlichen Reigen. Es ist ein rechtes, echtes Scherzo, dieser dritte Satz, in welchem Beethoven das landläufige Musikantenthum mit schalkischem Humor parodirt hat.

Schindler erzählt, daß im Gasthofe „Zu den drei Raben" in der „vorderen Brühl" bei Mödling seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann spielte, für welche Beethoven wiederholentlich Tänze geschrieben habe. Im Jahr 1819 sei dies zum letzten Mal geschehen.

„Bei Überreichung des neuen Opus, so berichtet Schindler weiter, an den Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend. Der Meister äußerte unter andern in heiterster Stimmung: er habe diese Tänze so eingerichtet, daß ein Musiker um den andern das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen, oder schlafen könne. Nachdem der Fremde voll Freude über das Geschenk des berühmten Componisten sich entfernt hatte, frug Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-Musicanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhafte Stöße oder Streiche aufs Gerathewohl, doch meist in der rechten Tonart thun, um sogleich wieder im Schlaf zu fallen, — in der Pastoralsinfonie habe er diese 'armen Leute zu copiren' versucht. Nun, Leser, nimm die Partitur zur Hand und besehe dir die Einrichtung auf den Seiten 106, 107, 108 und 109.[1]) Siehe die stereotype Begleitungsfigur der beiden Violinen auf S. 105 ff., siehe ferner den schlaftrunkenen zweiten Fagott mit den wiederholt abgesetzten paar Tönen, während Contrabaß, Violoncell und Viola ganz schweigen; erst auf S. 108 sehen wir die Viola erwachen, sie scheint den Nachbar Violoncell zu wecken, — auch das zweite Horn macht wieder drei Stöße, ruht aber gleich wieder. Am letzten ermannen sich zu frischer Thätigkeit der Contrabaß und die beiden Fagotts. Auch der Clarinette ist Zeit und Raum zur Ruhe gelassen. —"

„Aber auch der auf S. 110 sich anschließende $^2/_4$ Takt 'Allegro' beruht in Form und Charakter auf dem Wesen der ehemaligen östreichischen Tanzmusik. Es gab Tänze, worin der $^3/_4$ Tact plötzlich in einen $^2/_4$ Tact umschlug. Noch im Laufe des dritten Jahrzehends sah ich selber in den wenige Stunden von der Hauptstadt entfernten Walddörfern Laab, Kaltenleutgeben und Gaden derlei Tänze ausführen."

Doch sehen wir wieder nach unserer Tänzerschaar hinüber. Inmitten ihres fröhlichen Treibens wird sie plötzlich durch die Anzeichen eines herannahenden Gewitters aufgeschreckt. Die Tanzmusik verstummt; statt ihrer läßt sich dumpfes Donnergeroll vernehmen. Alles eilt hinweg, um Schutz unter dem schirmenden Dach zu suchen, und kaum ist man daheim, so entladet sich das Unwetter mit furchtbarem Getöse. Erschüttert wankt der Boden, Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag folgen einander, und unter dem Tosen der entfesselten Windsbraut strömen heftige Regenschauer hernieder. Nach und nach beruhigt sich der Aufruhr der Elemente. Das Wetter zieht von dannen. Noch

---

[1]) Die obigen von Schindler citirten Seitenzahlen beziehen sich auf die alte Partiturausgabe der Pastoralsymphonie. In der neuen Härtel'schen Ausgabe sind es die Seiten 47 – 49.

ein Aufzucken des Blitzes am fernen Horizont, und das Firmament prangt aufs Neue im strahlenden Azurblau.

Anheimelnde Schalmeienklänge verkünden den wiedergekehrten Frieden der Natur. Sie bilden die Einleitung zum letzten Satz, welcher „frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" ausspricht. Er enthält viel des Schönen und warm Empfundenen. Doch geht Beethoven dabei zu sehr ins Breite, wodurch die Wirkung dieses Finale's etwas geschwächt wird.

Beethoven's Tonmuse nimmt in der Pastoralsymphonie nicht den hohen poetischen Flug, welcher die Mehrzahl seiner anderen instrumentalen Schöpfungen auszeichnet. Hiervon aber abgesehen, ist das Werk ganz, was es sein soll, nämlich ein Idyll, dessen anmuthvolle Reize niemals verwelken werden.

Reichlich drei Jahre verflossen nach Beendigung dieser Symphonie, ehe Beethoven sich an die siebente (A dur op. 92) machte. In der Zwischenzeit entstand eine beträchtliche Reihe anderer Kompositionen, von denen als die bedeutendsten das Es dur-Konzert (op. 73), das Streichquartett in Es dur (op. 74), die Klaviersonate „Les adieux" (op. 81[a]), die Musik zu Egmont (op. 84), das Streichquartett in F moll (op. 95) und das Klaviertrio (B dur op. 97) zu nennen sind. Überdies wurde Beethoven im Jahr 1811 durch die Niederschrift der umfänglichen Tonsätze zu den „Ruinen von Athen" und zu „König Stephan" in Anspruch genommen. Leicht kann man sich vorstellen, daß nach Erledigung aller dieser Arbeiten der Wunsch in ihm erwachte, seine schöpferische Thätigkeit wiederum einmal der symphonischen Gattung zu widmen.

Die Komposition der dem Grafen Fries gewidmeten A dur-Symphonie, zu welcher Beethoven, seiner Gewohnheit gemäß jedenfalls schon seit einiger Zeit Entwürfe und Skizzen[1]) bereit liegen hatte, erfolgte im Jahr 1812. Am 13. Mai desselben Jahres war sie vollendet. Im Hinblick auf den feurigen und wild schwärmerischen Charakter ihrer Hauptsätze könnte man sie die dithyrambische nennen.

---

[1]) Über dieselben s. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 101 f.

Sie beginnt mit einer weit ausgedehnten Introduktion von festlichem Gepräge. Die in ihr hart nebeneinandergestellten Kontraste von gewaltig Starkem und lieblich Zartem wiederholen sich im Allegro, und sind für den Grundzug desselben entscheidend. Das diese Gegensätze zusammenhaltende und einigende Element ist der punktirte Rhythmus . Er bildet gleichsam den belebenden Pulsschlag des ganzen Stückes. Bald klopft er lauter, vernehmlicher, bald schwächer, aber fast unausgesetzt macht er sich auf irgend eine Art fühlbar. Stellenweise wächst er bis zu einer Mächtigkeit an, die Alles zu zersprengen droht. Daß dabei der thematischen Arbeit, besonders auch in der Durchführung, ihr Recht wird, versteht sich von selbst. Sie bezieht sich vornehmlich auf die Takte 1 und 3 des Hauptthema's, aus denen mannichfache Neugestaltungen entwickelt werden. Außerdem ist der 74. Takt des ersten Theiles dafür verwerthet.
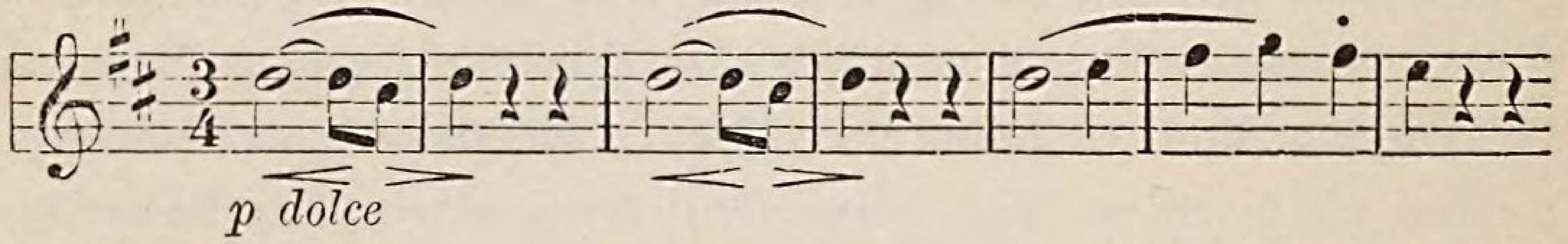
Eine besondere Eigenthümlichkeit dieses äußerst phantastischen Musikstückes sind die langathmigen Steigerungen, denen man zwar auch in anderen Instrumentalwerken Beethoven's, doch nicht so häufig wie gerade hier begegnet.

Die folgenden Stücke der A dur-Symphonie liefern gleichfalls Prachtbeispiele dazu. Eins derselben ist gleich im ersten Abschnitt des mit „Allegretto" überschriebenen zweiten Satzes enthalten. Das marschartige Thema wurde etwa sechs Jahre vor Ausarbeitung der Symphonie niedergeschrieben. Staunenswürdig ist der durch die mehrmalige Wiederholung desselben gradatim bewirkte Klimax. Zu seiner Erreichung trägt nicht nur die Transposition des Thema's in eine immer höhere Oktave unter Hinzufügung eines ausdrucksvollen melodischen Gegensatzes, sondern auch die Vermannichfaltigung der Bewegung, sowie das später eintretende, auf 24 Takte sich vertheilende Crescendo bei. Wenn dies letztere seinen Höhepunkt erreicht hat, so fallen alle Instrumente ein, und das Thema wird zum vierten Mal im stärksten Forte repetirt. Dieser in A moll stehenden Exposition folgt das Maggiore in A dur. Ihm entquillt ein süßer, gemüthbestrickender Gesang, welcher gleich einem mild glänzenden Glorienschein das Satzgefüge überwölbt, dessen Fundament durch den, mit leiser Tongebung kon-

tinuirlich fortlaufenden daktylischen Rhythmus des vorhergehenden Minore gebildet wird. Beide Abschnitte wiederholen sich demnächst mit Varianten, unter Einschiebung eines kurzen Fugato's. Nach dem zweiten Maggiore kehrt nochmals das, zu je zwei und zwei Takten auf die Blas- und Streichinstrumente vertheilte Hauptthema wieder, welches wie in weiter Ferne leise verklingt. Poetisch gedacht ist die Quartsextharmonie des Anfangs- und Schlußaccordes dieses herrlichen Allegretto's. Sie ist einer Zauberformel vergleichbar, durch die der Tondichter seine Phantasiegebilde in's Dasein ruft, und wiederum in's Nichts zerfließen läßt.

Bei den beiden ersten Aufführungen der A dur-Symphonie am 8. und 12. Dezember 1813 mußte dieser Satz auf stürmisches Verlangen der Zuhörerschaft da capo gespielt werden. Seiner faszinirenden Wirkung vermochte sich selbst Ludwig Spohr, der, wie man weiß, nur eine bedingte Empfänglichkeit für Beethoven's Musik besaß, nicht zu entziehen. In seiner Autobiographie nennt er das Stück „wundervoll", und fügt hinzu, daß es einen „tiefen, nachhaltigen Eindruck" auf ihn gemacht habe.

Das dritte Stück besteht aus einem übermüthig heiteren „Presto" und einem „Assai meno presto" mit volksthümlichem Melodiezuge. Beide Theile stehen einander fremdartig gegenüber. Man könnte vermeinen, Beethoven habe eine Lustbarkeit schildern wollen, die unvermuthet durch eine feierliche Begebenheit unterbrochen wird. Rein äußerlich genommen, erinnert die Anlage des Stückes an den dritten Satz der B dur-Symphonie. Die einzige formelle Abweichung besteht darin, daß in letzterem Werk der Anfangssatz nach nochmaliger Repetition des Ganzen nur theilweise wiederkehrt, während er in der A dur-Symphonie vollständig reproduzirt wird. Hier wie dort handelt es sich im Grunde um ein Scherzo nebst Trio. Die Melodie des Trio's der siebenten Symphonie



u. s. w.

soll nach einer Mittheilung des Abbé Stadler ein niederösterreichischer Wallfahrtsgesang sein.[1]) Eine Bestätigung dafür fehlt bis jetzt. Es erscheint am Ende auch gleichgiltig, woher jene Sangesweise genommen ist. Die Hauptsache bleibt, was Beethoven durch die Kunst der Instrumentation, sowie durch die wirkungsvolle Dynamik daraus gemacht hat. Das Ganze ist wie von einem goldigen Schein umflossen, der beim Eintritt des Forte hellstrahlenden Glanz annimmt. Sehr originell wirkt die obligate Verwendung des Hornes im zweiten Theil dieses Trio's. Es hat die Aufgabe, mit dem ersten Gliede der obigen Tonreihe den Baß zu der von den Holzbläsern intonirten Melodie zu machen. Nach achtzehn Takten wiederholt es nur noch die beiden letzten Noten der gedachten Phrase. Die andauernde Hartnäckigkeit, mit der es geschieht, bringt ein humoristisches Streiflicht in die feierliche Stimmung des Satzes. Dieser schon gegen Ende des ersten Allegro's in anderer Formulirung erscheinende Basso ostinato, tritt auch vor Schluß des Finale's auf.

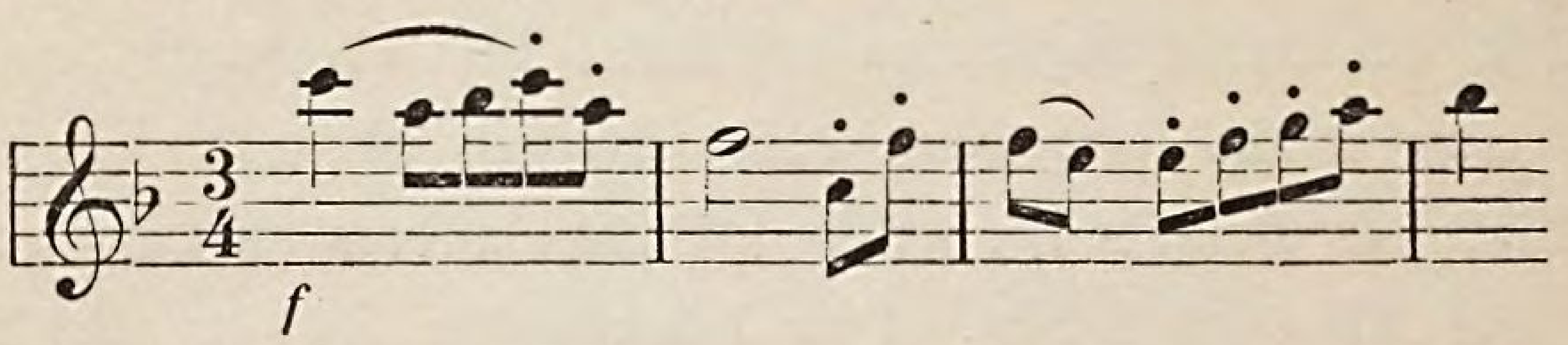
Man hat das Hauptthema desselben, und überhaupt den ganzen letzten Satz trivial gefunden, dabei indessen übersehen, daß es die Trivialität des Genie's ist, welche sich eben anders ausnimmt wie diejenige des Alltagsmenschen. Hier bewahrheitet sich der alte Spruch: Wenn zwei dasselbe thun oder sagen, so ist es nicht dasselbe. Der urwüchsigen Derbheit, welche in diesem Finale vorwaltet, und an manchen Stellen bis zur tollsten Ausgelassenheit geht, liegt ein künstlerisches Motiv zu Grunde. Die dithyrambische, bereits im ersten Satz der Symphonie hervorgetretene Exaltation sollte im Finale ihren unbeschränktesten Ausdruck finden. Beethoven war ganz der Mann dazu, es mit der ihm eigenen Ideenkühnheit und Geistesstärke durchzusetzen. Eine der merkwürdigsten Seiten dieses Tongebildes ist die in keinem Augenblick versiegende Gedankenenergie. Zuletzt, da man glauben könnte, die Kraft sei erschöpft, erfolgt sogar noch eine alles Vorhergegangene überbietende Steigerung, worauf die Tonmassen mit gewaltigen Anläufen im bachantischen Taumel dem Schlusse zutreiben.

---

[1]) Thayer III, 191.

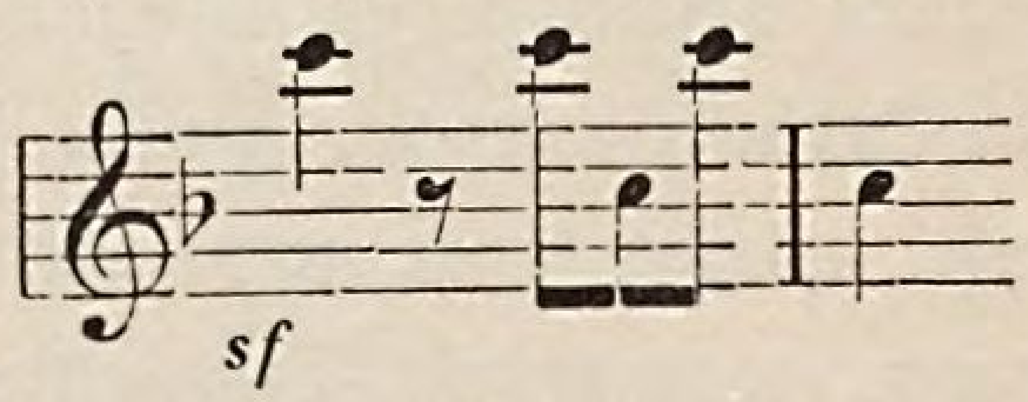
Mehrfach schon ist des Humors gedacht worden, welcher Beethoven's Musik eine so eigenartige Physiognomie verleiht. In keinem zweiten seiner Instrumentalwerke kommt derselbe so nachdrücklich und anhaltend zum Ausdruck wie in der achten Symphonie (F dur, op. 93). Namentlich sind die drei letzten Stücke dieser Komposition in verschiedenen Schattirungen damit bedacht. Was der erste Satz davon enthält, erscheint gleichsam als Vorspiel zu den humoristischen Ergüssen der übrigen Symphonietheile.

Dieses Werk entstand sehr bald nach der A dur-Symphonie. Es wurde in Teplitz, Franzensbad und Karlsbad, wohin Beethoven zur Wiederherstellung seiner Gesundheit gegangen war, während der Monate Juli, August und September 1812 skizzirt. Auf der Rückreise nach Wien hielt er sich den Oktober hindurch zu Linz a. d. Donau bei seinem Bruder Johann auf, und dort gedieh die Komposition zur Vollendung. Die knappe Gedrungenheit, durch welche das erste Allegro nach Inhalt und Form gekennzeichnet ist, tritt sofort im Hauptthema



hervor.

Zwei Angelpunkte sind es, um die sich vornehmlich der Ausdruck in dem ganzen Musikstück dreht: rasche, thatkräftige Entschlossenheit und zartsinniges Empfinden. Dazwischen sprühen humoristische Funken auf. Schon im ersten Theil nach dem zweiten Thema regen sie sich. Zu zündender Wirkung gelangen sie jedoch erst in der Durchführung, deren Aufbau mit dem ersten Takt des obigen Thema's so wie mit dem am Schluße des ersten Theiles auftretenden Oktavenmotiv



bewerkstelligt ist. Ganz gemüthlich geht's dabei nicht her, denn nach und nach kommt es zu einem harten Aneinanderprallen der Tonmassen, aus denen der Hauptgedanke des Satzes schließlich als Sieger hervorgeht.

Das folgende „Allegretto scherzando“ verdankt seine Entstehung dem Kanon, welchen Beethoven auf Mälzel und dessen Metronom machte. Nach Schindler's Erzählung wurde derselbe bei einem lustigen Beisammensein mit Mälzel, Brunswick, Stephan v. Breuning und anderen Personen im Frühjahr 1812 „improvisirt“. Die diesem Kanon untergelegten Worte, denen das „ta, ta“ als Andeutung der metronomischen Bewegung vorausgeht, lauten: „lieber Mälzel, leben Sie wohl,[1]) Banner der Zeit, großer Metronom.“ Der neckische Humor, welcher sich in diesem Text und in der dazu gesetzten Musik ausspricht, ist auf das „Allegretto“ der achten Symphonie übergegangen, dessen erheiternde Komik als ein Unicum in der musikalischen Literatur bezeichnet werden darf.

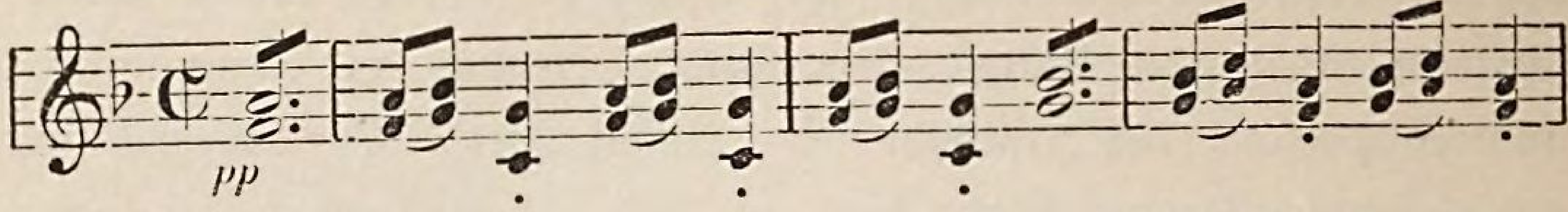
Eine andere Seite des Humors offenbart der dritte, mit „Tempo di Minuetto“ bezeichnete Satz. Es waltet darin jene urgemüthliche, an längst vergangene Zeiten erinnernde Behäbigkeit mit dem Anflug einer zeremoniösen Grandezza vor, die ganz dazu gemacht ist, uns ein Lächeln abzugewinnen. Das Trio erscheint als eine Art Interludium, in welchem Klarinette und Hörner miteinander konzertiren. Dieser Abschnitt des Satzes kommt nur selten zu entsprechender Darstellung. Die Schwierigkeit liegt in der angemessenen Besetzung der difficilen Cellopartie. Läßt sie nach Zahl und Leistungsfähigkeit der Spieler zu wünschen übrig, wie es in den meisten Orchestern der Fall ist, so wird die Wirkung beeinträchtigt.
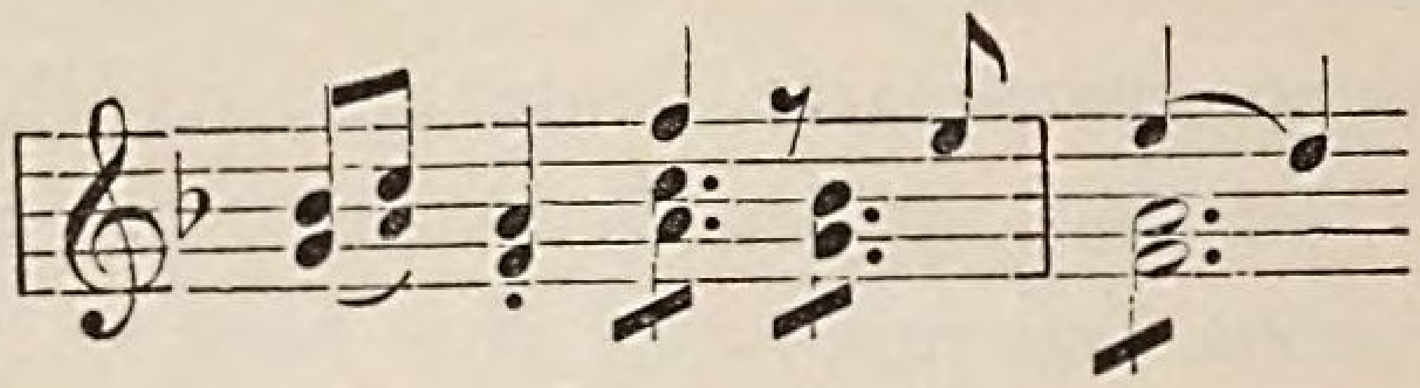
Wie genußspendend auch die drei ersten Sätze der F dur-Symphonie sind, sie werden sämmtlich durch das Finale überragt, welches gleichsam die Quintessenz des Humors in verschiedenen Farben und Strahlenbrechungen giebt. Daneben macht sich ein dämonischer Zug geltend, der ab und zu mit furchtbarer Gewalt den Gang der Tonfolgen durchschneidet. Es ist jenes fulminante Cis, welches wie ein Wetterstrahl aus heiterem Himmel herniederfährt.

---

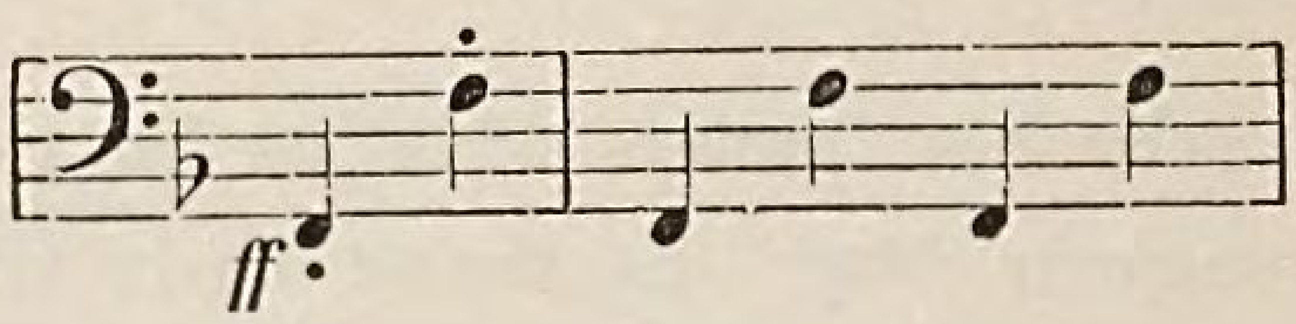
[1]) Mälzel beabsichtigte um jene Zeit, eine Reise nach England anzutreten. S. Bd. II, S. 90 d. Bl.

Für die Gestaltung des Satzes sind vorzugsweise die Einzelbestandtheile des Hauptmotivs





unter Kombinirung mit anderen Elementen verwerthet, von denen nur das an den ersten Satz erinnernde Oktavenmotiv



hervorgehoben sei. Das innig empfundene, seelenvolle Seitenthema tritt vermittelnd und besänftigend zwischen die Gegensätze des Stückes.

Die F dur-Symphonie hatte Anfangs einen schweren Stand beim Publikum. Die Subtilitäten, mit denen sie reichlichst ausgestattet ist, so wie die feingeistigen Beziehungen, welche ihr eigen sind, wurden nicht verstanden. Man gab der unmittelbar vorhergegangenen A dur-Symphonie entschieden den Vorzug. Beethoven zeigte sich darüber ungehalten, und in seiner Verstimmung erklärte er die achte Symphonie für „viel besser" als die siebente, eine Äußerung, welche natürlich keinen Maßstab für den künstlerischen Werth dieser Werke bilden kann. Jedes derselben ist einzig und bedeutend in seiner Art.

Nach der F dur-Symphonie gedachte Beethoven noch zwei weitere Symphonien zu schreiben, doch nur eine kam zur Ausführung. Es war die „neunte". Wer glaubte beim Anhören dieses kolossalen Werkes nicht, daß der Plan zu demselben auf's Reiflichste überlegt und festgestellt worden, bevor Beethoven an die Komposition ging? Allem Anschein nach war es so. Die von Nottebohm[1]) eruirten Thatsachen

---

[1]) Zweite Beethovenia S. 157 ff.

belehren uns aber eines Anderen. Der genannte Forscher sagt: „Es sollte Beethoven nicht gelingen, die Grundlinien zu den folgenden Sätzen und zum ganzen Werk zu ziehen, bevor nicht der großartige Unterbau des ersten Satzes gelegt war. Die Idee der 9. Symphonie erwuchs während des Schaffens."
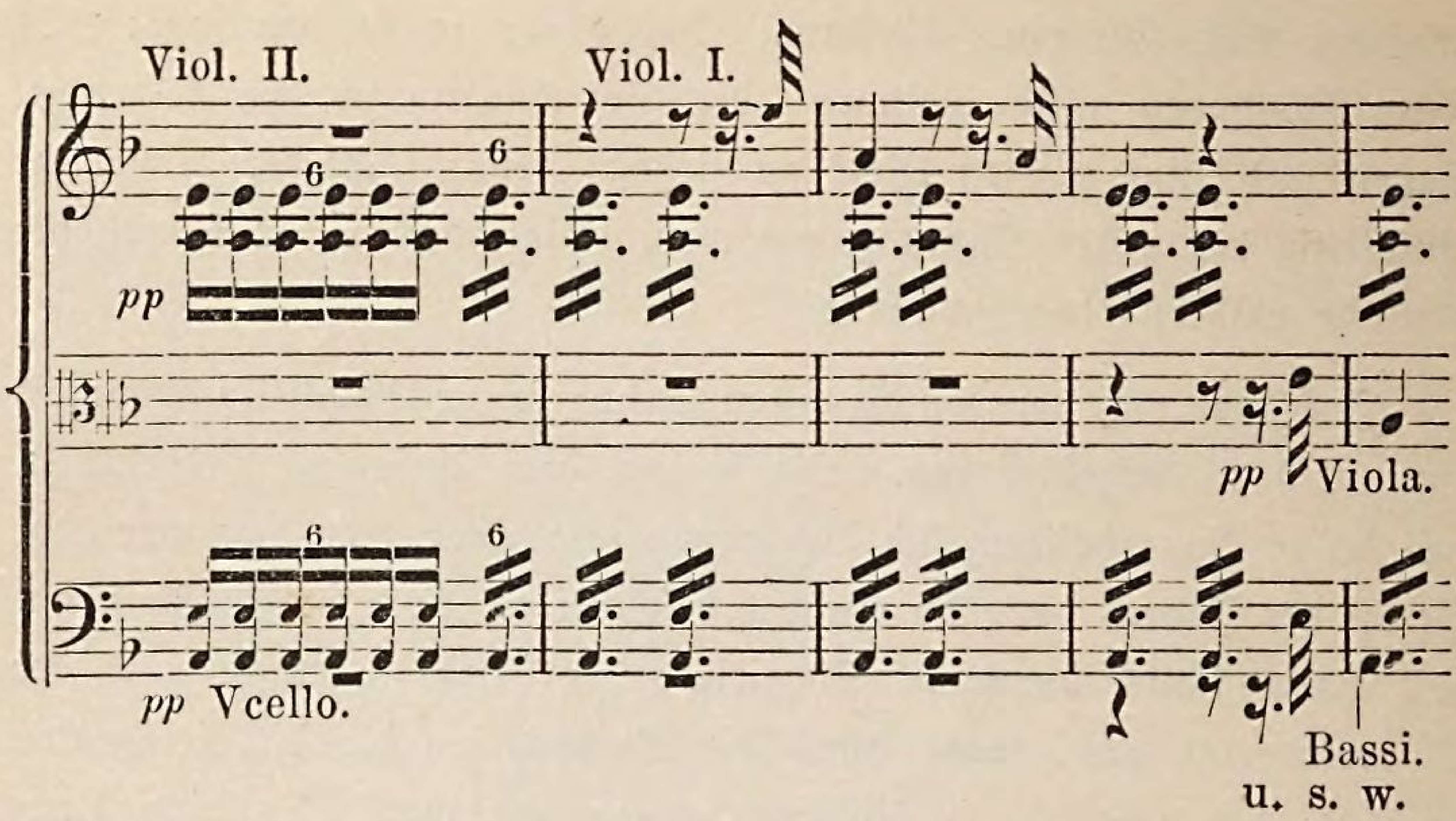
Im Jahr 1817 wurden die ersten Entwürfe zur D moll-Symphonie[1]) (op. 125) niedergeschrieben. Sie galten dem Anfangssatz derselben, mit dessen Ausarbeitung sich Beethoven jedoch erst vom Sommer oder Herbst des Jahres 1822 ab ernstlich beschäftigte, da er in der Zwischenzeit hauptsächlich durch die Skizzirung der Missa solemnis und der Ouvertüre op. 124, sowie durch die Komposition der Klaviersonaten op. 109, 110 und 111 in Anspruch genommen war. Es ging dann aber mindestens ein Jahr darüber hin, ehe die Vorarbeiten zum ersten Satz der Symphonie ihren Abschluß gefunden hatten.

Die Grundstimmung dieses in den großartigsten Verhältnissen sich bewegenden Musikstückes ist eine finstere, schwermuthvolle. Um sie ganz zu verstehen, muß man der besonderen Umstände gedenken, aus der sie hervorgegangen. Fast gänzlich des Gehörs beraubt, von schweren Sorgen und öfterer Kränklichkeit heimgesucht, am Herzen verwundet durch die bitteren Erfahrungen, welche Beethoven aus dem Vormundschaftsverhältniß über den Neffen erwuchsen, gerieth er in tiefe Bekümmernisse. Die Hingebung, mit der er sich während der Jahre 1818—22 in die Gedankenwelt des Meßtextes versenkt hatte, bildete ein heilsames Gegengewicht zu seinen psychischen und physischen Leiden. Als aber die Skizzirung der Missa solemnis vollendet war, brach das so lange verhaltene Wehgefühl um so stärker hervor, und es entrang sich der Brust Beethoven's jenes Tondrama des ersten Satzes der 9. Symphonie.
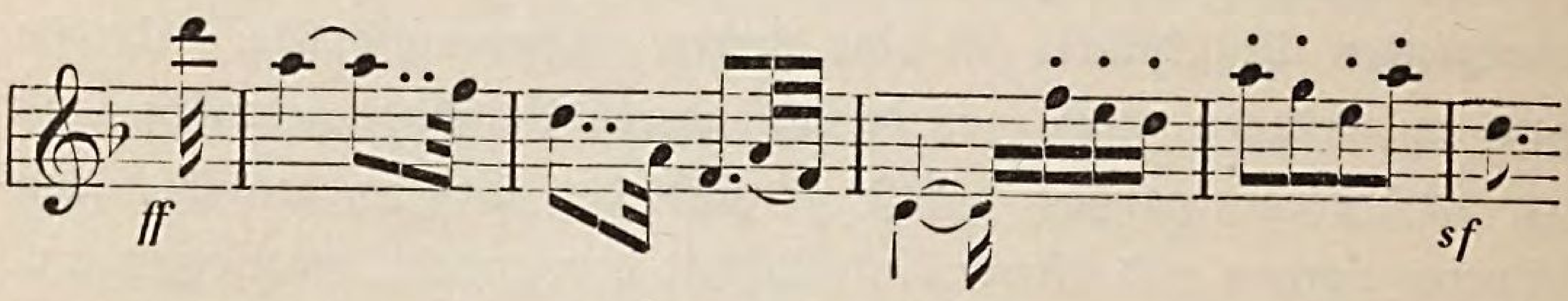
Aus dem geheimnißvoll in der Tiefe aufdämmernden Quintintervall

---

[1]) Sie ist dem Könige Friedrich Wilhelm III. von Preußen zugeeignet, welcher sich für die Widmung durch Übersendung eines Brillantringes erkenntlich zeigte.
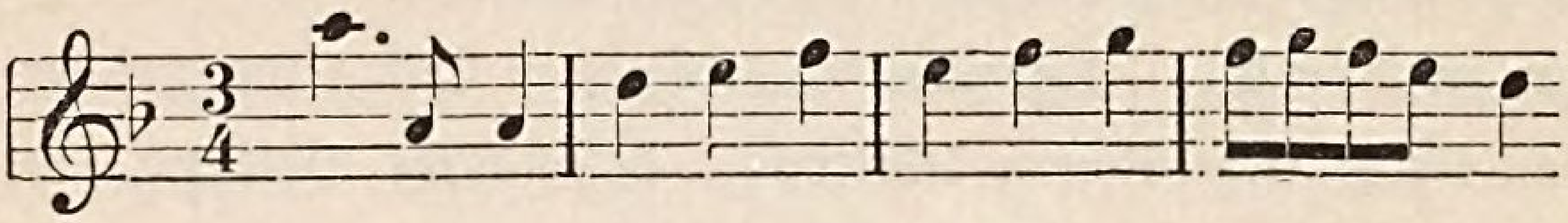


zucken ein um das andere Mal die Ansätze zum Hauptmotiv hervor, welches nach vorausgegangenem Crescendo mit erschütternder Gewalt auftritt.
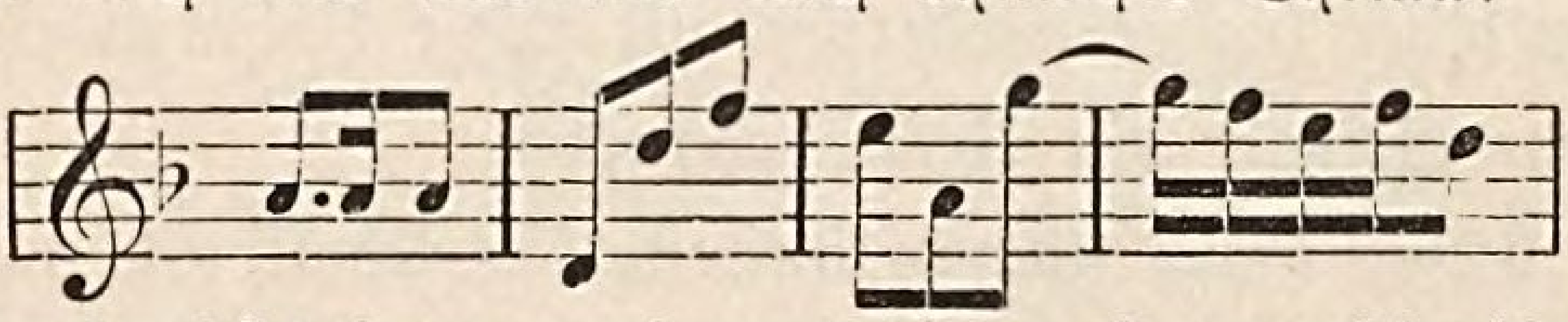


Seiner erhabenen Größe ist ein schmerzlich düsterer Zug beigemischt, der uns sagt, von welcher Seelenstimmung Beethoven bei der Konzeption des Tonsatzes beherrscht wurde, an dessen Spitze jener Gedanke steht. Kaum ist er mit seinem breit entwickelten Nachsatz ausgesprochen, so sinken die Tonfolgen wieder in den nebelhaften Anfang zurück, aus dem sich das Hauptthema nochmals mit imposanter Macht erhebt, diesmal in B dur. Doch schnell drängt sich auf's Neue das düstere Moll hervor. Umsonst ist das Verlangen, der freudelosen Stimmung zu entrinnen, vergeblich die Sehnsucht nach Wiedergewinnung des inneren Friedens. Erhellt sich auch für Momente, wie z. B. beim Eintritt des Seitenmotiv's, das über dem Ganzen lagernde schaurige Dunkel, — die schwarzen Schatten, von denen die Seele des großen Dulders umringt ist, werden dadurch nicht hinweggebannt. Die Wucht dieser Tonsprache würde erdrückend sein, wenn sie nicht zugleich von

jenem hohen Pathos erfüllt wäre, dem eine aufrichtende und erhebende Kraft innewohnt.
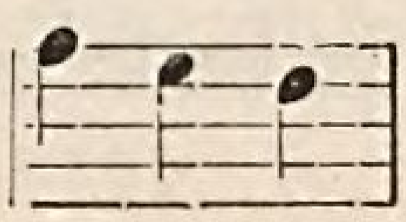
Für die Durchführung sind vornehmlich die beiden letzten Takte des oben notirten Thema's verwerthet. Im Übrigen ist der Aufbau des Stückes durch Einschiebung von Zwischensätzen komplizirter, als in den vorhergehenden Symphonien. Dem Herkommen gemäß hat Beethoven in diesen, mit Ausnahme der achten, auf das erste Allegro immer einen Satz im langsamen, und dann erst wieder ein Stück im schnellen Zeitmaß folgen lassen. Die neunte Symphonie macht eine Ausnahme davon. Ihre beiden mittleren Theile zeigen das umgekehrte Verhältniß. Zu dieser von der damals üblichen Praxis abweichenden Anordnung hat augenscheinlich der gravitätische Charakter des ersten Satzes Veranlassung gegeben. Offenbar wollte Beethoven nach demselben des Kontrastes halber ein recht lebhaftes Stück bringen. Durch das „Molto vivace" des zweiten Satzes ist dies erreicht. Ihm liegt ein Motiv zu Grunde, welches Beethoven bereits 1815 aufzeichnete, um eine Fuge darüber zu schreiben. In seiner ursprünglichen Fassung lautet es:
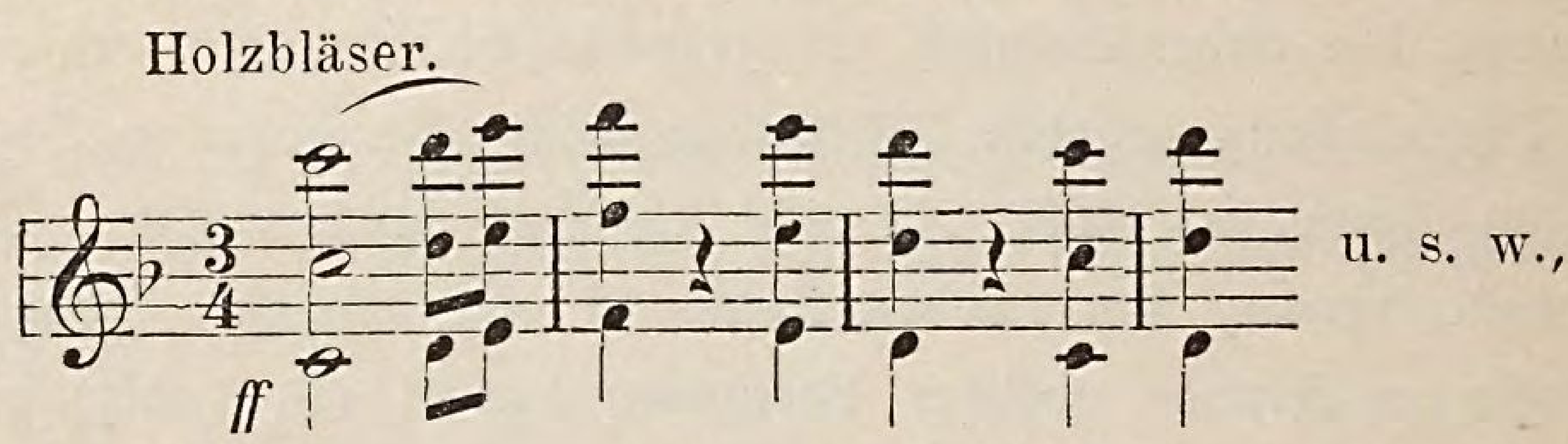


Zwei Jahre später notirte sich Beethoven ein, wenn auch nicht der Tonfolge, so doch dem Ausdruck nach ähnliches Thema:



Über dasselbe beabsichtigte er, einen fugirten Satz zu schreiben, dem eine Introduktion für zwei Violinen, 2 Bratschen und Violoncell vorausgehen sollte. Nicht lange danach kehrte er aber zu dem vorigen Thema zurück, welches nur in Betreff des vierten Taktes eine Abänderung erfuhr.

Als Beethoven sich entschloß, dasselbe zum zweiten Satz der 9. Symphonie zu verwerthen, gab er ihm die endgiltige Fassung, indem er dessen letzten Takt auf die drei Töne  reduzirte.
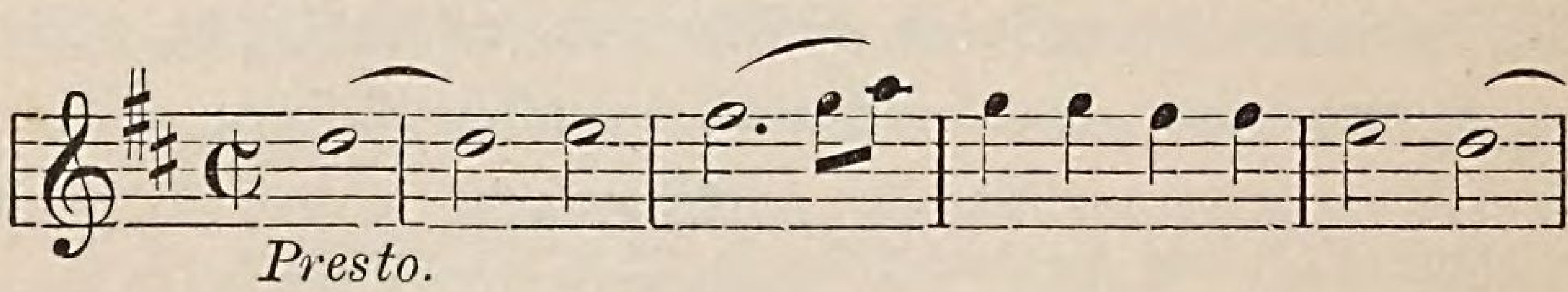
In staunenswürdiger Weise ist aus diesem Motiv nahezu das ganze weitschichtige „Molto vivace" (3/4) entwickelt. Anfänglich hat Beethoven es zu einem kurzen, von den Streichinstrumenten in leisester Tongebung ausgeführten Fugato benutzt. Sobald dasselbe vorüber ist, bewegt der Satz sich in freier Gestaltung weiter. Zunächst wird pianissimo die gleichmäßige Viertelbewegung der drei letzten Takte des Thema's fortgesetzt, welches bald darauf nach vorausgegangenem Crescendo im brausenden Fortissimo wiederkehrt. Dann aber gelangt der erste Takt des Thema's zur Herrschaft. Während er sich mit hartnäckiger Konsequenz in einer längeren Tonreihe festsetzt, erklingt in den Holzblasinstrumenten das frohlockende Motiv



dessen Anfangstakte kurz darauf von der Primgeige in der Verlängerung mit völlig anderem Ausdruck reproduzirt werden.

Im zweiten Theil kommen die drei ersten Takte des auf der vorhergehenden Seite angeführten Motivs zu besonderer Geltung, wobei die Paucken in höchst origineller Weise solistisch betheiligt sind. Ihnen ist der erste Takt des Thema's zuertheilt, welcher auch sonst zum Öfteren hie und da aufblitzt, bis er wiederum mit zäher Beharrlichkeit, ja mit durchgreifender Gewalt sein Recht behauptet.

Obwohl dieser durch schwunghafteste Rhythmik sich auszeichnende Theil des zweiten Satzes, gleich dem ersten Allegro der Symphonie, im trüben D moll steht, so ist doch die Stimmung desselben eine entschieden andere. Sie hat zwar noch etwas Ernstes, Strenges; bald aber, und zwar mit Eintritt des zuletzt notirten Motivs, meldet sich der Humor als Vorbote neuerwachenden Frohsinnes, welch' letzterer im „Presto"



ungehemmt seine Schwingen entfaltet. Der liedmäßige, mehrfach in wechselnder Beleuchtung wiederkehrende Gesang desselben verleiht diesem „Presto" einen idyllischen Charakter, der sich in der Koda unter wirkungsvollem Hinzutritt der Posaunen zu hymnischem Ausdruck erweitert.

Nachdem Beethoven die Entwürfe zum zweiten Satz geordnet hatte, nahm er das Adagio in Angriff, dessen Skizzirung „ungefähr im Oktober 1823" zum Abschluß kam, wie Nottebohm angiebt. Seinen Ermittelungen zufolge wurde „die Melodie des Mittelsatzes" (Andante moderato $^3/_4$) schon aufgezeichnet, „bevor der erste Satz in den Skizzen fertig war," während die nachträglich mehrfach noch modifizirte Niederschrift des Hauptthema's erst „zwischen Mai und Juli" des Jahres 1823 erfolgte.

Andacht, inbrünstigste Andacht hat die Anfangskantilene dieses Adagio's eingegeben. Sie ist wie ein gen Himmel gerichtetes frommes Gebet. Ihr folgen Variationen, die an Phantasiefülle und kunstvoller Gestaltung nicht ihres Gleichen haben. Vor und nach der ersten derselben ist jene schon erwähnte reizvolle Andante-Melodie im $^3/_4$ Takt eingeschaltet, welche, wie es scheint, ursprünglich nicht für die neunte Symphonie bestimmt war.[1])

Mit den drei ersten Sätzen derselben hatte Beethoven Tongebilde von höchster Bedeutung hingestellt. Wie sollte nun das so weit gediehene Werk abgeschlossen werden? Das war eine Frage, welche dem Meister viel zu schaffen machte, eine Frage, über die er nicht so bald ins Reine kam.

Wie wir wissen, hegte Beethoven seit seinen Jünglingsjahren den Wunsch, Schiller's Ode „An die Freude" in Musik zu setzen.[2]) Daß er sich 1798 mit dem Schiller'schen Gedicht zum Zweck der Komposition beschäftigte, geht aus einem, dem genannten Jahr ange-

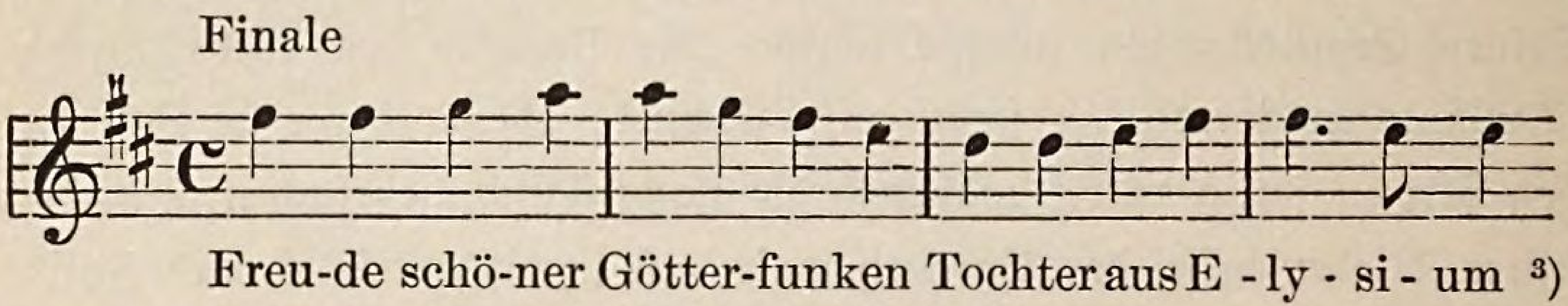
---

[1]) Im Herbst 1823 äußerte der Neffe gegen Beethoven mit Bezug auf das Adagio der 9. Symphonie: „Mich freut nur, daß du das schöne Andante hineingebracht hast."

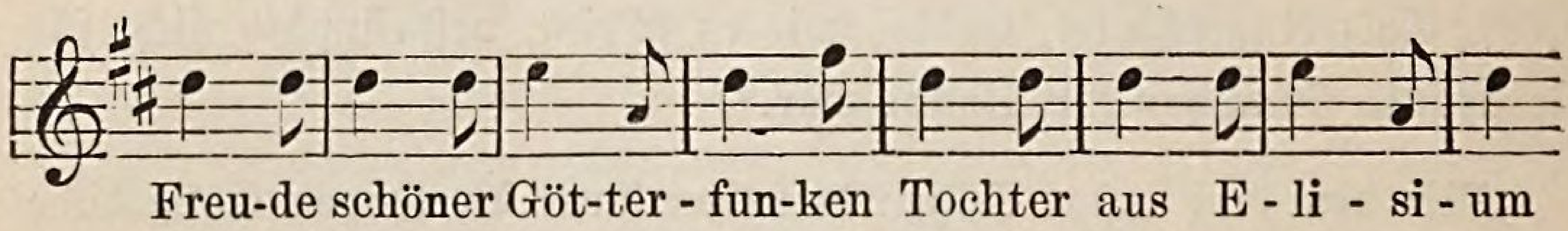
[2]) S Bd. II, S. 146 d. Bl.

hörenden Skizzenbuch hervor, in welchem eine Notenreihe über die Worte: „muß ein lieber Vater wohnen" verzeichnet ist.[1])

Im Jahr 1812 faßte Beethoven die Idee, einzelne Theile des fraglichen Gedichtes für seine Ouvertüre op. 115 zu verwerthen, was jedoch unterblieb.[2]) Wiederum vergingen Jahre, ehe er die Dichtung aufs Neue ernstlich ins Auge faßte. Endlich im Sommer oder spätestens im Herbst 1822 brachte er über die beiden ersten Verszeilen derselben nach mehreren Versuchen folgenden Gedanken zu Papier:



Man sieht, diese Tonfolge stimmt Note für Note mit den vier ersten Takten des Hauptthema's zum Finale der neunten Symphonie überein. Der Anfang desselben war mithin gefunden. Dennoch stand die Benützung dieses Melodieansatzes für das letzte Stück der Symphonie keineswegs schon fest. Beethoven notirte um dieselbe Zeit noch einen anderen Gedanken auf dieselben Worte:



von dem aber kein Gebrauch gemacht wurde.
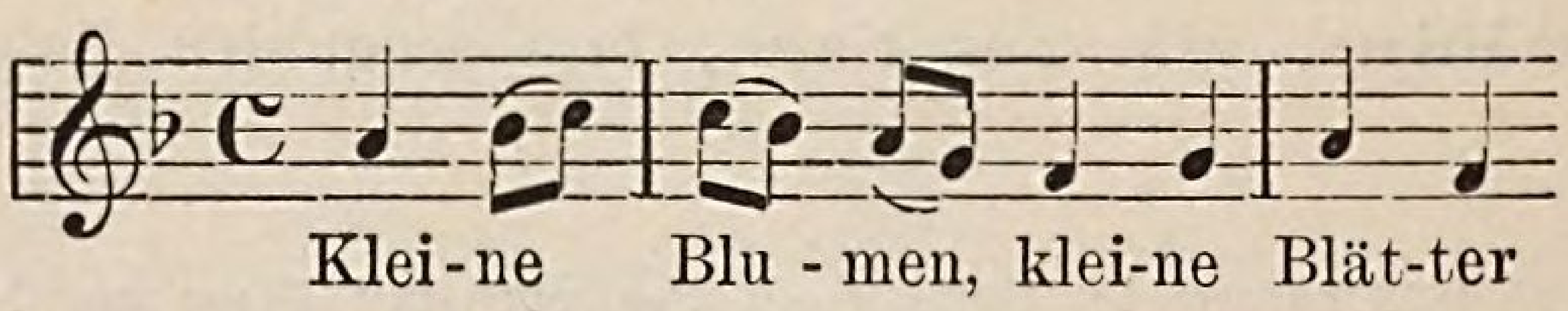
Längere Zeit war Beethoven darüber unschlüssig, ob er das Finale als Vokal- oder als reine Instrumentalkomposition behandeln sollte.

---

[1]) Nottebohm: Zweite Beethoveniana S. 479.

[2]) S. Bd. II, S. 74. d. Bl.

[3]) Die obige Tonreihe zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Anfang des im Jahr 1810 komponirten Goetheschen Liedes:



Ob hier eine unbewußte Reminiscenz vorliegt oder nicht, muß natürlich eine offene Frage bleiben.

Nach beiden Seiten hin machte er verschiedene Entwürfe, die jedoch für das angestrebte Ziel unbenutzt blieben. U. A. dachte Beethoven auch daran, die neunte Symphonie nach Art der Klaviersonaten op. 106 und 110 mit einem fugirten Satz zu beschließen, für welchen er das im Jahr 1817 aufgezeichnete, S. 255 mitgetheilte Thema verwerthen wollte. Dann wieder entwarf er ein Motiv zum Finale, welches später in theilweiser Umarbeitung und Transponirung von D moll nach A moll als Hauptthema für den letzten Satz seines Streichquartettes op. 132 benutzt wurde. Schließlich entschied er sich, indem er auf den im Jahr 1822 über Schiller's Worte notirten Melodieanfang zurückkam, definitiv für die vokale Behandlung. Jetzt galt es, jenem Melodieansatz den zweiten Theil hinzuzufügen. Wie aus Nottebohm's Darlegungen hervorgeht, verursachte es Beethoven große Mühe, denselben zu finden und zu gestalten. Nachdem dies erledigt war, bearbeitete er vorab die Vokalsätze, sowie die denselben vorangestellten Instrumentalvariationen, und hierauf die Introduktion mit den Kontrabaß-Rezitativen. Über die Entstehung der letzteren sagt Nottebohm:

„Von einer vocalen oder instrumentalen Ein- oder Überleitung zum chorischen Theil, wie wir sie kennen, findet sich in den Skizzen aus der Zeit vor Juli 1823 keine Spur. Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1823 und während der fortgesetzten Arbeit zur Composition des Schiller'schen Textes kam Beethoven auf den Gedanken, die zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragene Hauptmelodie[1]) mit einem recitativartigen Vorspiel, ferner mit einem Anklang an den ersten Satz der Symphonie und mit einem jene Melodie ankündigenden Motiv einzuleiten. Damit war der erste Schritt zur jetzigen Einleitung geschehen. Es fehlte zunächst noch die Motivirung des Eintritts der Singstimmen durch Worte. Diese zu finden hat Mühe gekostet."

Schindler bemerkt darüber:

„An die Ausarbeitung des vierten Satzes gekommen, begann ein selten bemerkter Kampf. Es handelte sich um Auffindung eines geschickten Modus zur Einführung der Schiller'schen Ode. Eines Tages ins Zimmer eintretend, rief er mir entgegen: 'Ich hab's, ich

---

[1]) Nach dem ursprünglichen Entwurf sollte also die Hauptmelodie des Finale's zuerst von den Blasinstrumenten vorgetragen werden. Beethoven gab sie aber schließlich den Instrumentalbässen, wie aus der Partitur zu ersehen ist.

hab's!' Damit hielt er mir das Skizzenbuch vor, wo notirt stand: 'Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen,' worauf eine Solostimme unmittelbar den Hymnus an die Freude begann. Allein diese Idee mußte später einer unstreitig zweckentsprechenderen weichen, nämlich: 'O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudvollere.'"

Wenn man sich die Entstehungsgeschichte des Finale's der neunten Symphonie vergegenwärtigt, und bedenkt, welche vergeblichen Versuche Beethoven anstellte, und welche Schwankungen er durchmachte, bis dieses Musikstück in seinem wesentlichen Bestande festgestellt war, so gelangt man zu dem Schluß, daß dasselbe weder als eine spontane, noch als eine absolut nothwendige Folge der drei ersten Sätze gelten kann. Offenbar war es aber Beethoven darum zu thun, dem Finale, wie sich sogleich zeigen wird, eine gedankliche Beziehung zu jenen Sätzen zu geben. Es beginnt mit einem disharmonischen Tumult der Instrumente, gegen den die Bässe im energischen Rezitando einschreiten. Das rebellisch gewordene Orchester ist aber nicht sogleich zu beschwichtigen und geräth abermals in stürmischen Aufruhr. Diesmal gelingt den Bässen die Beruhigung desselben. Zwischen beiden Parteien entspinnt sich alsdann ein förmlicher Dialog. Das Orchester intonirt den Anfang des ersten Satzes, doch schon nach acht Takten wird dasselbe von den Bässen in ungestümer Weise an der Fortsetzung behindert.
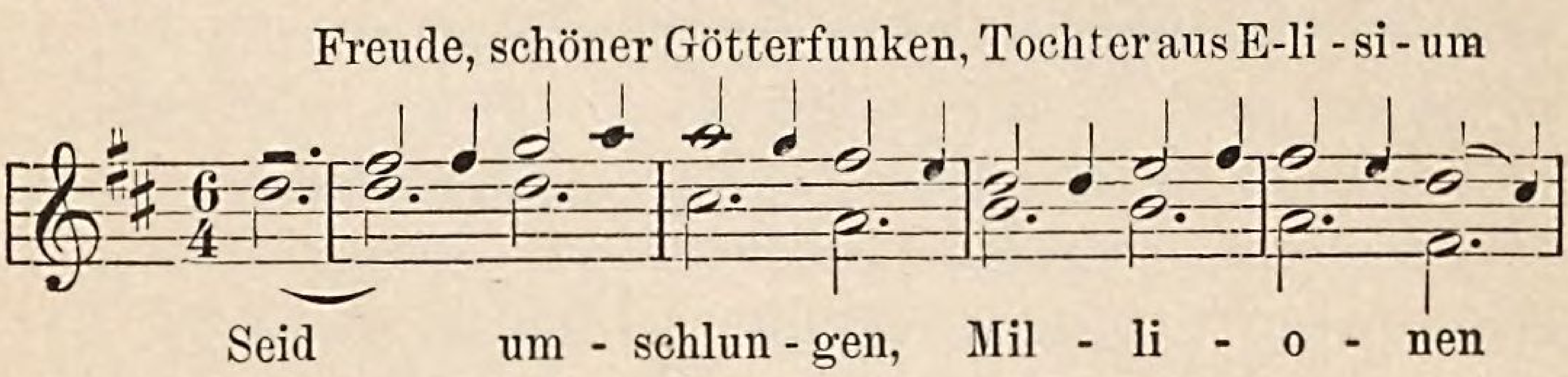
Nach dem ursprünglichen Entwurf sollte es mit dieser Reminiscenz an das erste Allegro sein Bewenden haben, und gleich darauf von den Bläsern das Hauptmotiv des Finale's angestimmt werden, wie Nottebohm's Angabe besagt. Beethoven entschied sich indessen, um seine Intention klarer hervortreten zu lassen, nachträglich dafür, auch noch die Anfänge des zweiten und dritten Satzes zu zitiren, welche ebenso durch die Einsprache der Bässe abgewiesen werden, wie es mit dem Anklang des ersten Stückes geschah. Erst als Oboe und Fagott im Unisono die Idee des Hauptthema's vom Finale andeuten, geben die bis dahin unbefriedigt gewesenen Veteranen des Orchesters ihr freudiges Einverständniß zu erkennen. Nunmehr wird dieses Thema — es ist die Freudenmelodie — vollständig vorgetragen, zunächst von den Bässen allein, und dann

noch dreimal in variirter Fassung mit fortlaufender Steigerung von den Violen und Violoncellen, von den Primgeigen und von den Bläsern. Beim letzten Eintritt der Melodie erhält dieselbe durch die glanzvolle Instrumentirung den Charakter eines festlichen Siegesaufzuges. Das ritornellartige Nachspiel, welches sich daranschließt, geht plötzlich in den nochmals wiederkehrenden anfänglichen Tumult über. Jetzt wird ihm nicht durch den Instrumental-, sondern durch den Vokal-Baß Einhalt gethan. Seine gesangliche Anrede:

„O Freunde nicht diese Töne" u. s. w.,

deren Anfang und Ende den vorerwähnten Rezitationen der Kontrabässe entnommen ist, bildet die Brücke zu dem chorischen Theil des Finale's. Für denselben hat Beethoven im Ganzen nur sechs Strophen des Schiller'schen Liedes benutzt, doch nicht in der vom Dichter gegebenen Reihenfolge.

Um den musikalischen Ausdruck zu vermannichfaltigen, ist dem Chor ein Solo-Gesangsquartett hinzugefügt. Beiden Theilen wird das höchste Maß des Leistungsvermögens zugemuthet: es wiederholt sich mithin die schon in der Missa solemnis berührte Erscheinung einer forcirten Stimmenbehandlung. Beethoven weiß uns aber auch hier durch die zwingende Macht seines titanischen Geistes über alle Bedenken hinwegzubringen. Und selbst die Einwendungen, welche man in Betreff des stellenweise gewaltsamen Ideenganges erheben könnte, werden Angesichts der überwältigenden und hinreißenden Wirkung des Ganzen bedeutungslos. Bis zur Strophe „Seid umschlungen Millionen!" besteht der vokale Theil des Finale's aus Variirungen der Freudenmelodie. Der auf diese und die anschließenden Worte „Ihr stürzt nieder" gebaute Tonsatz — ein Ausfluß tiefster Religiosität — bringt ein neues Motiv, welches in dem folgenden „Allegro energico" ($^6/_4$) auf geistvolle Art mit den beiden ersten Takten der Freudenmelodie



kombinirt ist. Im weiteren Verlauf rekapitulirt Beethoven, an beide vorstehende Motive anknüpfend, nochmals die zwei ersten Strophen des Schiller'schen Gedichtes in frei gestalteten, schwungvollen Wechselgesängen des Chores und der Solostimmen, und schließt dann „feuertrunken" mit dem Ausdruck höchster Ekstase.

Nach der Aufführung seiner neunten Symphonie soll Beethoven, wie Czerny berichtet, geäußert haben, daß er mit dem letzten Stück derselben einen „Mißgriff" gethan. Freuen wir uns dieses Mißgriffes. Dürfte auch vielleicht die Symphonie in ihrer Totalität einen harmonischeren Eindruck gewähren, wenn sie einen reinen Instrumentalsatz zum Finale hätte, so ist doch die großsinnig ideale Phantasie über Schiller's Ode, an sich betrachtet, ein Kunstgebilde, welches wir an dieser Stelle nicht mehr entbehren möchten: Beethoven hebt uns damit über uns selbst und bis zu den Sternen empor.

XI.

Die Klavier- und Kammermusikwerke.

3.

Kein Gebiet der Instrumentalmusik ist von Beethoven, ausgenommen seine Variationenwerke, so reichlich in numerischer Beziehung kultivirt worden, wie die Solo-Klaviersonate. Einschließlich bis 1814 hatte er, wenn man die drei ersten, 1783 veröffentlichten Jugendsonaten hinzurechnet, nicht weniger als 32 Werke dieser Gattung geschaffen. Im folgendem Jahr schon nahm ihn eine weitere derartige Arbeit in Anspruch. Es war die A dur-Sonate op. 101, von welcher jedoch zunächst nur der erste Satz entstand. Die übrigen Theile derselben gehören dem Jahr 1816 an.

Der Leser wird sich entsinnen, daß Beethoven um's Jahr 1802 gegen Krumpholz äußerte, er sei mit seinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden, und wolle einen „neuen Weg" betreten. Bei einem Vergleich der A dur-Sonate op. 101 mit den früheren gleichnamigen Gebilden, besonders aber mit op. 31, 53, 57, 81a und 90, kann man sich der Vermuthung nicht erwehren, Beethoven habe, als er die vorerwähnte Komposition begann, wiederum jenem Gedanken nachgehangen, so sehr unterscheidet sie sich von den vorhergehenden Klaviersonaten.

Gleich das erste Stück weicht durchaus von dem üblichen Sonatensatz ab. Es ist ein „Allegretto ma non troppo“ mäßigen Umfanges von zartem, schwärmerischem, man möchte sagen, jungfräulich keuschem Ausdruck, und vorwiegend im Charakter einer improvisatorischen Einleitung ohne eigentliche Gegensätze. Dem folgt an Stelle des Scherzo's ein in elastisch springenden Rhythmen graziös sich auf- und abschwingendes „Vivace alla Marcia“ von großer harmonisch modulatorischer Feinheit, bei dem man freilich eher an Anderes denken mag als an einen wirklichen Marsch. Wollte man sich aber an die von Beethoven gewählte Bezeichnung des „Marschmäßigen“ halten, so könnte das Stück nur auf entsprechende Bewegungen des Geistes und nicht des Körpers gedeutet werden. Diesem in F dur stehenden Satz ist ein Trio auf der Unterdominante (B dur) in theilweise kanonischer Führung hinzugefügt, dessen abstraktes Wesen als ein Produkt bedächtiger Reflexion erscheint. Nach Beendigung dieses Theiles wird das „Vivace alla Marcia“ nochmals wiederholt.

Ein selbstständiges Adagio besitzt die A dur-Sonate nicht, sondern nur eine in langsamem Zeitmaß stehende kurze, doch sehr ausdrucksvolle Einleitung zum Finale. Ehe dieses beginnt, greift Beethoven nochmals auf den Anfang des ersten Allegretto's zurück. Nach wenigen Takten aber, wie aus holdem Traum erwachend, bricht er ab, und mit „Entschlossenheit“ meldet sich das letzte Allegro an, dessen Motiv sogleich zu kontrapunktischer, dann aber im Mittelsatz (A moll) zu fugenartiger Behandlung unter Anwendung mannichfacher kunstreicher Formen gelangt. Auch hier hat abstrakte Reflexion bedeutend mitgewirkt, welche nur stellenweise, wie z. B. 23 Takte vor der Reprise des ersten Theiles, durch frische, lebensfreudige Züge abgelöst wird.

Daß dieses der Freiin Dorothea v. Ertmann gewidmete Werk durchgängig von geistreicher und theilweise auch von höchst anmuthender Beschaffenheit ist, bedarf bei Beethoven's Art, Musik zu denken und zu gestalten, keiner ausdrücklichen Betonung. Trotzdem kann es der Gesammtwirkung nach mit den schönsten der vorher entstandenen Klaviersonaten nicht rivalisiren, geschweige denn, daß es

eine Steigerung gegen dieselben bedeutet. Beethoven scheint dies selbst empfunden zu haben, denn mit der demnächst komponirten Sonate in B dur, op. 106, nimmt er einen so gewaltigen Anlauf, als ob er alles bis dahin in dieser Richtung von ihm Geleistete habe überbieten wollen.

Nach Nottebohm's Angabe wurde diese Sonate[1]) „frühestens im November 1817 begonnen." Die beiden ersten Sätze waren „im Sommer 1818" und die beiden letzten „spätestens im März 1819" fertig. Man hat dem Werk nicht unpassend den Beinamen „Riesensonate" gegeben. In der That zeigt die Komposition weitere, ausgedehntere Dimensionen als alle anderen Klaviersonaten Beethoven's, zu denen sie sich in gewissem Sinne verhält, wie die neunte zu den übrigen Symphonien des Meisters, obwohl sie bei aller Großartigkeit nicht den unmittelbar packenden und überwältigenden Eindruck jenes Orchesterwerkes erzeugt, was allerdings zum Theil in dem reichen instrumentalen Kolorit, und in den Massenwirkungen der für dasselbe aufgebotenen Mittel beruht.

Der erste Satz, in welchem ein bedeutender Ideenreichthum, sowohl nach Seite des Kräftigen, Energischen, wie des Anmuthigen entwickelt wird, ist nicht allein durch den kühnen Aufbau im Ganzen und Großen hervorragend, sondern auch durch die Subtilität der harmonisch modulatorischen Gänge und Gedankenverknüpfungen im Einzelnen ausgezeichnet. Nur die Durchführung — sie basirt, wie fast immer bei Beethoven, vorzugsweise auf dem Hauptthema des Stückes — scheint weniger der Inspiration als nachdenklicher Arbeit entsprungen zu sein. Im Übrigen erweckt dieser Satz die Empfindung, als ob Beethoven bei demselben ein poetisches Objekt vorgeschwebt habe, aber es tritt nicht so greifbar hervor, wie in einigen anderen seiner instrumentalen Erzeugnisse.

Das leicht beschwingte, graziöse Scherzo ist von spiritueller Wirkung, erhebt sich jedoch erst mit dem Eintritt des trioartigen

---

[1]) Über die allmälige Entstehung derselben s. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana," S. 123—137.

B moll-Satzes und dem daranschließenden Presto (2/4) zu einer dem ersten Allegro entsprechenden Bedeutsamkeit.

Ihren Höhepunkt erreicht die B dur-Sonate in dem Adagio, einem der tiefsinnigsten und ausdrucksvollsten Instrumentalsätze, die Beethoven geschaffen. Wenn aber irgendwo, so gilt es hier, den Seelenbewegungen des Tondichters im Besonderen am Instrument nachzugehen, da Worte unvermögend sind, von der Gedankenfülle und dem weitverzweigten Bau dieses Stückes auch nur eine annähernde Vorstellung zu geben. Bemerkenswerth ist es, daß Beethoven den ersten Takt desselben, wie Ries berichtet, erst später hinzugefügt hat, als das Werk schon im Druck begriffen war.

Allem Anschein nach hat Beethoven mit dem durch eine Introduktion von ziemlich abstrusem Charakter eingeleiteten Finale noch eine Steigerung gegen die drei vorhergehenden Sätze beabsichtigt, und dieselbe in der fugirten Schreibweise gesucht. Beim sechsten Takt des „Allegro risoluto“ findet sich die Bezeichnung „Fuga à tre voci“ mit dem Zusatz: „con alcune licenze“. Es ist also keine strenge, sondern eine Fuge in freierer Behandlung, wie auch aus dem Musikstück selbst hervorgeht.

Wodurch die damals und auch weiterhin noch hervorgetretene Neigung Beethoven's veranlaßt wurde, sich mehr denn zuvor nach dieser Richtung hin schöpferisch zu bethätigen, dafür wird schwerlich eine durchaus befriedigende Antwort zu finden sein, zumal wir wissen, daß er inmitten des Fugenstudiums bei Albrechtsberger plötzlich abbrach, woraus man schließen könnte, die Beschäftigung mit dieser Kunstform sei für ihn nicht sonderlich fesselnd gewesen. Möglicherweise ist die öftere Anwendung des fugirten Stiles zu jener Zeit, bei welcher wir stehen, mit durch den Umstand veranlaßt worden, daß Beethoven sich infolge der immer stärkeren Abnahme seines Gehörs mehr und mehr auf das blos innerliche Musikgestalten angewiesen sah, wobei denn die Lösung verwickelter kombinatorischer Gedankenarbeit einen besonderen Reiz für ihn gehabt haben mag. Vielleicht auch hat eine Nachwirkung des während der Jünglingsjahre eifrigst betriebenen Studiums von Bach's wohltemperirtem Klavier stattgefunden. Daß er

sich mit diesem Meister im Jahr 1817 eingehend beschäftigte, beweist ein demselben angehörendes Skizzenbuch, in welchem zwei Stellen aus Bach's „Kunst der Fuge" verzeichnet sind.[1]) Verkennen läßt es sich überhaupt nicht, daß Beethoven in seiner letzten schöpferischen Periode auch sonsthin bisweilen zu einer Darstellungsweise übergeht, welche an Bach erinnert.

Was die fugirte Schreibweise anlangt, so war sie nicht Beethoven's stärkste Seite.[2]) Zwar enthalten einige Stücke seiner älteren Schöpfungen, wie z. B. die langsamen Sätze der 3. und 7. Symphonie und das Finale des C dur-Quartett's (op. 59) fugirte Partien, deren klangliche Wirkung ebensowenig zu wünschen übrig läßt wie die entsprechenden Theile der C dur-Ouvertüre op. 124. Dann aber stößt man wiederum in einzelnen der vor dem letztgenannten Werk entstandenen Sonaten auf Fugato's, die wohl ein Interesse in kompositorischer Hinsicht erwecken, dem Ohr hingegen keine wirkliche Befriedigung gewähren. Schon vom Finale der Violoncellsonate op. 102, Nr. 2 läßt sich dies behaupten. Weitere Belege dafür geben die letzten Sätze der Sonaten op. 101 und 106. Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in op. 110. Es kann nicht bezweifelt werden, daß Beethoven in allen diesen Fällen zu einer theilweise anderen Fassung gelangt wäre, wenn ihm damals noch sein Gehörvermögen in erwünschtem Maße zu Gebote gestanden hätte. In noch höherem Grade gilt dies von den beiden für Streichinstrumente gesetzten Fugen op. 130 und 137.

Zu welchem Zeitpunkt bei Beethoven die völlige Ertaubung eintrat, ist nicht ganz klar. Auf Grund der vorhandenen Nachrichten über diesen Punkt darf jedoch angenommen werden, daß er mit Beginn des letzten Dezenniums seines Lebens nur noch ein schwaches Gehör besaß. Schon 1813 vermochte er beim Dirigiren seiner A dur-Symphonie nach Spohr's Zeugniß nicht mehr dem Orchester ordentlich zu folgen und mit demselben immer zusammen zu bleiben. Im folgenden Jahr trat Beethoven zum letzten Mal als Klavierspieler vor das Publikum, und zwar mit seinem B dur-Trio, op. 97. Spohr, der ihn in einer der dazu

[1]) Nottebohm: „Zweite Beethoveniana" S. 351.
[2]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 84 f.

anberaumten Proben hörte, erzählt darüber: „Im Forte schlug der arme Taube so darauf, daß die Saiten klirrten, und im Piano spielte er wieder so zart, daß ganze Tongruppen ausblieben, so daß man das Verständniß verlor, wenn man nicht zugleich in die Klavierstimme blicken konnte." Czerny berichtet: „Einst spielte Beethoven in einer Gesellschaft seine Sonate in A dur op. 101. Er spielte sie sehr schön, äußerte aber später, er selbst habe von seinem Spiel nichts gehört."[1]) Dies mag sich gegen 1820 zugetragen haben, denn als Zelter 1819 in Wien war, fand er Beethoven schon „so gut wie taub". Wenn nun auch sein Gehör vor dem völligen Absterben ab und zu wieder ein wenig besser funktionirte, so lassen doch die vorerwähnten, von glaubwürdigen Männern überlieferten Wahrnehmungen keinen Zweifel darüber aufkommen, wie sehr für Beethoven um die in Rede stehende Zeit schon die Möglichkeit geschwunden war, bei dem Abschluß seiner Geistesprodukte das leibliche Ohr mit zu Rathe zu ziehen. Daß er Bedeutung und Werth dieses Organs für die Beurtheilung von Tonwerken keineswegs unterschätzte, geht aus einem von ihm d. 5. März 1809 an die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel bezüglich der 5. und 6. Symphonie gerichteten Schreiben hervor, in welchem es heißt:

> „Sie erhalten morgen eine Anzeige von kleinen Verbesserungen, welche ich während der Aufführung der Symphonien machte, — als ich sie Ihnen gab, hatte ich noch keine davon gehört — und man muß nicht so göttlich sein wollen, etwas hier und da in seinen Schöpfungen [nicht] zu verbessern —"

Damals war Beethoven noch so weit im Besitz seines Gehörsinns, daß er mit dem Ohr zu kontroliren vermochte, was er komponirte. Gewiß hatte er die erwähnten Symphonien gründlich am Klavier durchgenommen, bevor er die Partituren derselben zum Druck nach Leipzig schickte. Als er sie dann vom Orchester zum ersten Mal hörte, sah er sich nachträglich noch zu einigen Verbesserungen veranlaßt. Dies ist festzuhalten.

Als Beethoven's Gehör allmälig immer unzulänglicher und also

---

[1]) S. „Zweite Beethoveniana" v. Nottebohm, S. 357.

unzuverlässiger wurde, waren derartige Korrekturen nur noch in bedingtem Maße, und mit dem Eintritt der völligen Taubheit gar nicht mehr möglich. Freilich stand ihm die Fähigkeit, Musik zu denken und ohne Beihilfe des Ohres zu gestalten, in einer an's Wunderbare grenzenden Weise bis zum Tode zu Gebote. Wie wäre es ihm auch sonst möglich geworden, mit Eintritt des Lebensabendes seine größten, gewaltigsten und komplizirtesten Werke, nämlich die Missa solemnis und die 9. Symphonie zu schreiben? Ja, man darf behaupten, daß sich durch das Erlöschen des Gehörsinns und die damit verbundene Abgeschiedenheit von der Außenwelt, sein inneres Tonleben in gewissen Beziehungen mehr und mehr vertiefte, verfeinerte und vergeistigte. Sein Vorstellungsvermögen in Betreff realer Klangwirkungen hingegen mußte nach und nach an Deutlichkeit verlieren, weil er das Organ eingebüßt hatte, durch dessen stetige Vermittelung allein jenes Vorstellungsvermögen in voller Lebendigkeit und Klarheit erhalten werden kann. Namentlich ist dies aber auf neuerfundene Tonverbindungen und Ideenkombinationen zu beziehen, welche ihm keine geeigneten Vergleichungspunkte mit schon Dagewesenem darboten. Im Zusammenhange damit steht es, daß die Eingebungen Beethoven's in dessen letzter schöpferischer Periode theilweise nicht mehr den Anforderungen der Euphonie und des musikalisch Schönen entsprechen, so namentlich in den fugirten Sätzen, desgleichen auch, daß im Klaviersatz die Partien beider Hände unter vollständiger Ausschließung der Mittellagen bisweilen zu weit von einander getrennt sind, wodurch eine hohle Klangwirkung entsteht. Ein Beispiel letzterer Art findet sich schon gegen Schluß des Trio's vom zweiten Satz der A dur-Sonate op. 101. Ähnlichen Stellen begegnet man weiter in dem Prestissimo (E moll, 6/8) und in der sechsten Variation des Schlußsatzes der Sonate op. 109, sowie auch gegen Ende des Finale's der Sonaten op. 110 und 111.

Für diese den Genuß der fraglichen Kompositionen eben nicht begünstigenden Erscheinungen, wird man indessen durch wunderwürdige Emanationen einer übersinnlich verklärten Erhabenheit und Tiefsinnigkeit entschädigt, wie man sie in den Werken anderer Meister vergeblich sucht. Dieser Richtung auf das Transzendente und im idealen

Sinne Spekulative gesellt sich nunmehr bei Beethoven zugleich in noch stärkerem Grade als zuvor der Drang hinzu, dasjenige, was sein Gemüth bewegte und an Bekümmernissen sowie an Seelenschmerzen auf ihn einstürmte, zu schärfstem individuellen Ausdruck zu bringen. Alle erwähnten Momente aber zusammengenommen verleihen der Mehrzahl seiner, in den späten Lebensjahren entstandenen Schöpfungen eine ganz eigenartige, von den früheren Kompositionen sehr wesentlich abweichende Signatur. Es sind gleichsam „Bücher mit sieben Siegeln", selbst kaum für Diejenigen in allen Einzelheiten völlig verständlich, welche sich mit liebevoller Hingebung in sie hineinversenken, weshalb sie denn trotz gehaltvoller Beschaffenheit auch nicht die Popularität jener in Beethoven's Blüthezeit entstandenen Werke erlangt haben.

Die B dur-Sonate op. 106 läßt erkennen, daß Beethoven in ihr, wenigstens betreffs der drei ersten Sätze, wiederum zu den Normen der festgegliederten Sonatenform zurückgekehrt war, die er im op. 101 verlassen hatte. Mit seiner theils 1820 und theils 1821 geschriebenen E dur-Sonate op. 109[1]) entfernte er sich aufs Neue von ihnen. Das erste Stück dieser Komposition ist rhapsodischer Art. In demselben lösen einander zwei kurze Tonsätze von lebhafter und langsamer Bewegung ab, die augenscheinlich aus unvermittelt raschem Stimmungswechsel hervorgegangen sind. Ein frohsinniges, in zart wogenden Wellenlinien geführtes Tonspiel hebt an. Für ihn aber, der momentan so empfand, gab es keine reine Freude mehr. Alsbald schneidet ein krampfhaft aufzuckendes Weh' hinein, welches sich mit besänftigendem Übergang in weit ausgreifende Figurationen auflöst. Dies wiederholt sich mit Modifikationen zweimal hintereinander, — ein Reflex der extremen Gemüthszustände, von denen Beethoven in jener Zeit mehr als je beherrscht wurde. Nachdem der Anfangssatz dann nochmals, und zwar wieder auf andere Weise, wie beim zweiten Mal erschienen ist, bricht der Tondichter plötzlich ab, nnd verweilt ein paar Augenblicke in ernster Meditation, als ob er fragen wolle: „Was soll all' der Schmerz und Lust?" worauf das Stück mit dem Ausdruck gemischter Empfindung verklingt.

[1]) Sie ist Fräulein Maximiliane Brentano zugeeignet.

Das folgende „Prestissimo" (E moll, 6/8) eilt in gleichsam athemloser Fieberhast dahin. Nur einmal in der Mitte, unmittelbar vor und nach der Fermate geräth der wilde Lauf in's Stocken, um dann von Neuem zu beginnen. Auf diesen unruhevoll treibenden Tonsatz — man könnte ihn ein phantastisches Impromptu nennen — wirkt das gesangreiche Andante-Thema des Schlußsatzes der Sonate mit seinem Anklang (zu Beginn des zweiten Theiles) an Nr. 1 des Liederkreises op. 98, wie die Feiertagsstimmung eines sonnig milden Frühlingsmorgens nach stürmischer Nacht. Die über das Thema gesetzten sinnreichen, wenn auch nicht gleichmäßig wirksamen Variationen sind in der, Beethoven eigenen freien Manier gehalten. Sie endigen mit der einfachen Repetition des Thema's.

Mit den beiden ersten Stücken der zu Ende des Jahres 1821 entstandenen As dur-Sonate[1]) op. 110 nähert sich Beethoven wieder mehr der Sonatenform. Hat auch der Eröffnungssatz, ganz abgesehen von seinem mehrentheils träumerisch weichen Andante-Charakter etwas Phantasieartiges, so erinnert doch die im mittleren Theil desselben erfolgende durchführungsähnliche Benutzung der beiden Anfangstakte, und ebenso die darauf folgende Repetition des ersten Abschnittes an den Sonatensatz. Merkwürdig erscheint es, daß Beethoven von der herrlichen Melodie, Takt 5—11, keinen weiteren Gebrauch im Sinne einer thematischen Bearbeitung gemacht hat. Er wiederholt nur einmal in der Paralleltonart die erste Hälfte derselben, welche übrigens, nebenbei bemerkt, schon im „Tempo di Menuetto" der G dur-Sonate mit Violinbegleitung op. 30, Nr. 3, und dann auch in dem „Allegro ma non troppo" des Es dur-Trio's op. 70, Nr. 2, vorkommt.

Der zweite Satz, welcher sich der Formgebung nach wie ein Scherzo mit Trio ausnimmt, dem Inhalt nach aber davon abweicht, weshalb er auch als Überschrift nur die Worte „Molto allegro" trägt, hat einen halb unwirsch herben, und einen halb freundlichen Ausdruck, ohne sich durch bedeutende Gedanken auszuzeichnen. Diese treten aber in

---

[1]) Die Originalhandschrift hat das Datum „am 25. Dezember 1821".

dem als Einleitung zur Schlußfuge dienenden Adagio auf, welches musivisch gestaltet ist, dabei jedoch eines geistigen Zusammenhanges nicht entbehrt. Wir glauben ein tiefernstes Selbstgespräch zu vernehmen, in welchem kurzgefaßte Rezitando's mit ausdrucksvollen Vor- und Zwischenspielen alterniren, bis der Strom schmerzerfüllter Empfindung sich in einem längeren „Arioso dolente“ (As moll) den Weg bahnt. Da plötzlich ertönt das Thema der Fuge. Es ist, als ob eine technisch komplizirte, die volle Denkkraft erfordernde Aufgabe ergriffen wird, um schweres Leid vergessen zu machen. Allein Erinnerung weckt es nochmals. Nach dem ersten Theil der Fuge kehrt das „Arioso dolente“ wieder, diesmal um einen halben Ton tiefer. Beethoven hat im Originalmanuskript die Worte hinzugefügt „Ermattet klagend,“ während der Druck nur die einfache Bezeichnung „dolente“ enthält. Bei der Fortsetzung des in einen freien Schluß auslaufenden Fugensatzes, welcher nun die Umkehrung des Thema's bringt, steht im Original: „Nach und nach wieder auflebend“. Die veröffentlichte Ausgabe besagt dasselbe in italienischer Sprache mit „Poi a poi di nuovo vivente“. Aus diesen Anmerkungen geht hervor, daß bei der Komposition des Finale's ganz spezielle Gemüthsvorgänge obwalteten, die wesentlich mit auf die höchst eigenthümliche Gestaltung des Stückes einwirkten.

Unter den während der Jahre 1815—22 von Beethoven komponirten Klaviersonaten hinterläßt nächst dem opus 106 die noch folgende und letzte (C moll, op 111)[1]) den bedeutendsten Eindruck. Wenigstens thut es der erste Satz, dessen Maestoso-Einleitung mit ihren heftig aufzuckenden Rhythmen und schroffen Dissonanzen den im „Allegro con brio“ zum Austrag gebrachten Seelenkonflikt vorbereitend ankündigt. Das in dem Hauptmotiv sich aussprechende finster Trotzige im Verein mit der energievoll dahinrollenden, bald wild abstürzenden und bald wiederum kühn emporsteigenden Figuration, erzeugt das Bild eines titanischen Kampfes, welcher nur auf Augenblicke ruht. Zu einer Lösung desselben kommt es nicht. Für diese tritt aber das schön beruhigte und beruhigende Thema, „Arietta“ überschrieben, mit den

[1]) Das Manuskript ist vom 13. Januar 1822 datirt. Diese Sonate, so wie diejenige op. 106, wurde dem Erzherzog Rudolph gewidmet.

daraus abgeleiteten Variationen ein, welche den Beschluß des Werkes bilden. Sie enthalten zum Theil Bedeutendes und Erhebendes. Anderes in ihnen dagegen entzieht sich mehr oder weniger durch das Abstrakte des Ausdrucks dem Mitgenuß. Ursprünglich beabsichtigte Beethoven diese Variationen gleich denen der E dur-Sonate op. 109 ganz einfach mit dem Thema zu beendigen, was indessen unterblieb. Bemerkt mag noch werden, daß das erste Allegro der C moll-Sonate op. 111 anfänglich als dritter Satz zu einer anderen Sonate bestimmt war, welche Beethoven außer den drei zuletzt betrachteten komponiren wollte.[1]) Sie blieb aber ebenso unausgeführt, wie viele andere in seinen Skizzenbüchern verzeichnete Ideen.

Die Sonaten op. 109, 110 und 111 entstanden unter eigenthümlichen Umständen. Sie wurden während den mit größter Hingebung betriebenen Arbeiten zur Missa solemnis geschrieben, was nicht ohne beeinträchtigenden Einfluß auf die Gestaltung dieser Klavierkompositionen bleiben konnte, da jenes Riesenwerk begreiflicherweise Beethoven's Aufmerksamkeit und Thatkraft hauptsächlich in Anspruch nahm. Einzelheiten der gedachten Sonaten lassen dies deutlich erkennen. Manches darin ist von matter Wirkung, und stellenweise, wie in den Variationen von op. 109 und 111, verliert sich Beethoven in ein träumerisches, doch nicht viel sagendes Tonspiel. Auffallend sind auch bei einzelnen Stücken die aphoristischen Schlüsse, auf deren sorgsamste Behandlung in breit auslaufender Koda Beethoven sonst so großen Werth legte. Beispiele bieten dafür das Ende der Variationen in op. 109, sowie des ersten Stückes der As dur-Sonate op. 110. Man könnte zu der Meinung verleitet werden, daß Beethoven, gänzlich erfüllt von der gewaltigen Aufgabe seiner Messe, sich hier und da nicht die Muße gegönnt habe, länger noch bei den Sonaten zu verweilen. Wie dem auch sei, Eines scheint gewiß, die Solo-Klavierkomposition hatte für ihn nicht mehr so viel Anziehungskraft wie in früheren Tagen. Wir dürfen dies auch aus einer Notiz folgern, welche er etwa 1823, also ungefähr ein Jahr nach Entstehung der C moll-Sonate op. 111, nieder-

[1]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 466 f.

schrieb. Sie lautet: „Gar keine Klaviersachen, als Concerte; andere blos wenn ich darum angegangen werde.“ Diese Notiz findet ihre Erklärung durch Beethoven's noch später fallende Äußerung gegen Karl Holz: „Es [das Klavier] ist und bleibt ein ungenügendes Instrument.“ Man sieht, die Leistungsfähigkeit des „Clavicembalo miserabile“, wie Beethoven das Klavier einmal nannte, wurde für ihn mit den zunehmenden Jahren immer weniger befriedigend. Es war ihm für den unbegrenzten Flug seiner Phantasie, um ein Wort Rob. Schumann's zu gebrauchen, zu eng geworden. Wirklich schrieb er nach der letzten Sonate außer einigen kleineren Klaviersachen, wie die „Bagatellen“ op. 126,[1]) auch nur noch die 33, durch Diabelli veranlaßten Variationen op. 120, zu denen dieser ihm das Walzerthema lieferte. Beethoven arbeitete mit Unterbrechungen längere Zeit an ihnen und schloß sie „spätestens im Frühjahr“ 1823 ab, wie Nottebohm bemerkt.[2]) Sie zählen zu den interessantesten, doch nicht zu den schönsten Variationenwerken des Meisters.

Beethoven hatte noch Großes auf dem Herzen. Vieles davon, wie eine in Aussicht genommene zweite Oper, eine dritte Messe, ein Requiem, ein von der Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde“ gewünschtes Oratorium, eine zehnte Symphonie, ferner eine von Diabelli begehrte vierhändige Klaviersonate, die projektirte Ouvertüre über den Namen „Bach“, und eine Faustmusik, kam nicht zur Ausführung. Dagegen schuf Beethoven noch fünf Streichquartette, von denen die vier ersten zu seinen bedeutendsten Werken gehören. Es sind Tondichtungen im wahrsten Sinne des Worts, die man als Beethoven's musikalisches Testament bezeichnen könnte, nicht nur, weil er seine produktive Thätigkeit mit ihnen beschloß, sondern auch, weil sie von dem inneren, durch

---

[1]) Sie wurden in der ersten Hälfte des Jahres 1824 komponirt. Einer weit früheren Zeit gehören theilweise die als op. 119 herausgegebenen „Bagatellen“ an. Nr. 2—5 derselben entstanden zwischen den Jahren 1800—1804. Nr. 6—11 dagegen dürften 1820—1821 geschrieben sein. Von Nr. 1 und 12 ist die Entstehungszeit nicht festgestellt, und ebensowenig von dem Rondo „Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice“ op. 129. Die 6 variirten Themen (op. 105) erschienen 1819, und die 10 variirten Themen (op. 107) 1820. Beide für Thomson in Edinburg komponirte Serien sind für Klavier allein, oder mit Flöte, oder Violine ad lib.

[2]) Zweite Beethoveniana S. 568 ff.

tiefeingreifende Vorgänge beeinflußten Leben während der letzten Jahre seines Daseins ein getreues Spiegelbild geben. Dieser Umstand, welcher ihnen ein überwiegend subjektives Gepräge verliehen hat, erschwert einigermaßen ihr Verständniß.

Seit 1810 war Beethoven der Quartettkomposition völlig fern geblieben. Endlich aber fühlte er sich wiederum von Neuem dazu aufgelegt. In einem Briefe vom 5. Juni 1822 offerirt er dem Musikverleger Peters einige Kompositionen und bemerkt dabei, daß er bald ein Quartett haben könne. Ein solches war also um jene Zeit in Aussicht genommen, und in Gedanken wohl auch schon zum Theil konzipirt. Einige Monate nach dem erwähnten Zeitpunkt empfing Beethoven einen vom 28. Oktober 1822 datirten Brief des russischen Fürsten Nikolaus Galitzin, in welchem derselbe den Wunsch aussprach, der Meister möge für ihn zwei oder drei Streichquartette schreiben. Dieser Antrag kam Beethoven um so gelegener, als ihm dadurch Aussicht gegeben war, sich eine neue Einnahmequelle zur Bestreitung der fortwährend wachsenden Ausgaben für seinen Neffen, so wie für seine eigenen Bedürfnisse zu eröffnen. Er ging daher bereitwillig auf das ihm zu Theil gewordene Anerbieten ein. Doch verfloß noch über ein Jahr, ehe das erste für Galitzin bestimmte Quartett — es war dasjenige in Es dur op. 127 — ernstlich in Angriff genommen wurde, weil zuvor erst die 9. Symphonie vollendet werden sollte. Nachdem dies geschehen, komponirte Beethoven im Jahr 1824 das erwähnte Quartett.

Das Es dur-Quartett op. 127 besteht der äußeren Anordnung nach aus den vier herkömmlichen Theilen: Allegro, Adagio, Scherzo und Finale. Hinsichtlich der Gestaltung unterscheiden sich diese Sätze aber in manchen Punkten wesentlich von den vorhergehenden gleichnamigen Kompositionen Beethoven's. Es beruht dies nicht allein darin, daß hier, gleichwie in den noch folgenden Quartetten, weit mehr auf die polyphone Behandlung der Stimmenführung Bedacht genommen ist als früher, sondern auch — was der eigenthümliche Gedanken-Gang und Gehalt bedingt — in gewissen Modifikationen der gegebenen Formen, deren Grundzüge übrigens festgehalten sind.

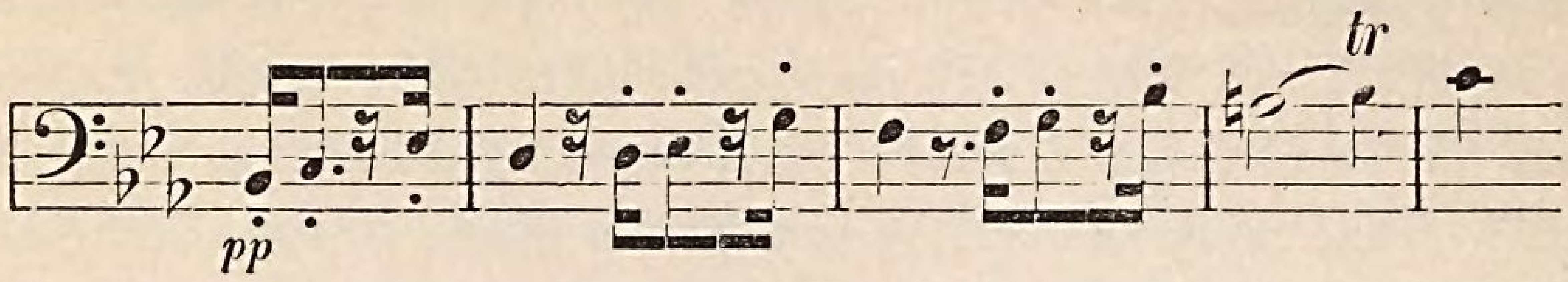
Der erste Satz des Es dur-Quartetts beginnt mit einem kurzen einleitenden Maestoso, dessen energievolle Fassung den Eindruck eines willensstarken Entschlusses macht. Es wird noch zweimal im Verlaufe des Stücks wiederholt, wodurch das letztere eine sehr bestimmte, scharf markirte Gliederung von drei Abschnitten erhält, die als gleichbedeutend mit den drei Hauptheilen des Sonatensatzes zu nehmen sind. Beim ersten und zweiten Auftreten des Maestoso vermittelt eine zart empfundene Kadenz den Übergang zu dem innig sich anschmiegenden Allegro-Motiv, welches vornehmlich die Grundlage der Durchführung bildet, außerdem aber auch in der Koda zu wirksamster Anwendung gelangt. Die daraus resultirende Musik hat einen sehnsüchtig verlangenden Charakter. Doch fehlt es nicht an Gegensätzen kräftiger Männlichkeit, die sich einmal sogar, vor der letzten Wiederkehr des Maestoso, in leidenschaftlicher Heftigkeit ausspricht.

In den letzten Werken Beethoven's finden sich Melodien, die an Intensität, an Reinheit und Keuschheit der Empfindung, sowie an Überschwänglichkeit einzig dastehen. Mit einer solchen Melodie beginnt der zweite Satz des in Rede stehenden Quartettes. Diese herrliche Kantilene wurde nicht, wie es scheinen könnte, in einem Wurf geschaffen. Ihre endgiltige Feststellung, die erst nach vielen Versuchen gewonnen wurde,[1]) hat Beethoven große Mühe verursacht, woraus erhellt, daß dergleichen mitunter auch auf anderem Wege als demjenigen einer augenblicklichen Inspiration zu Stande kommen kann. Es ist ein von der ersten Geige in zwei viertaktigen Perioden vor- und vom Violoncello nachgesungenes Adagio-Thema, aus welchem, Wunderblüthen gleich, mehrere frei stilisirte, zu einem eng verbundenen Cyklus zusammengeschlossene Variationen entsprießen. Obwohl dieselben von verschiedenartigster Beschaffenheit sind, so ist ihnen doch sammt und sonders der Ausdruck phantasievoller Versenkung eigen, wodurch sie außer den mehr oder minder hervortretenden Beziehungen zum Thema einen verwandtschaftlichen Zug haben. Der poetisch vertieften Gefühlssphäre, aus welcher sie hervorgegangen, werden wir durch den
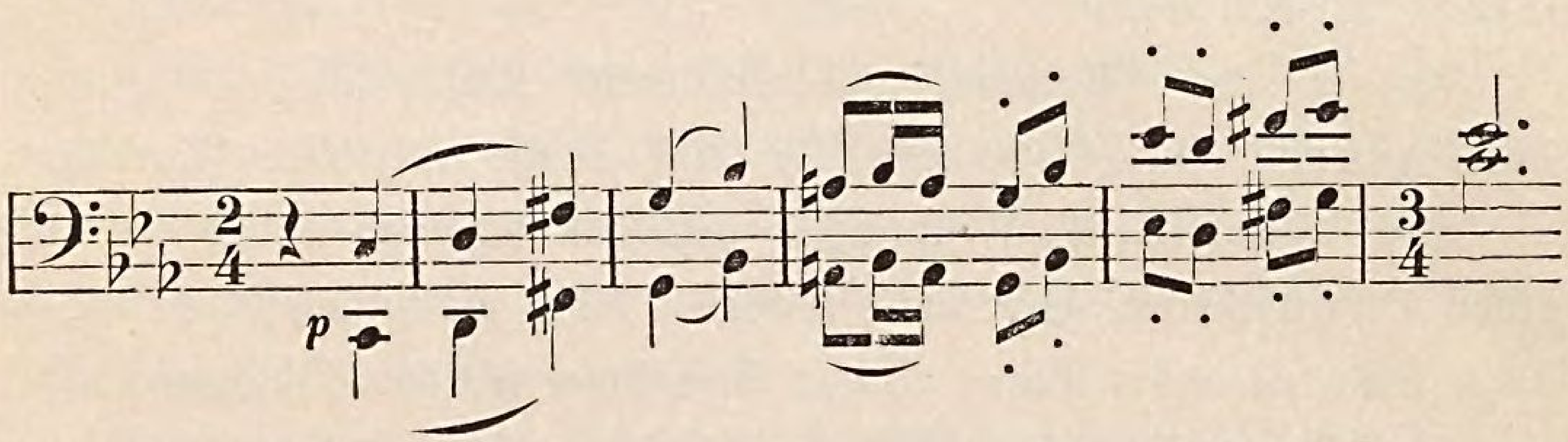
---

[1]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 210 ff.

folgenden, mit „Scherzando vivace" überschriebenen Satz enthoben. Hier dessen sprung- und absatzweise sich entwickelndes Thema:

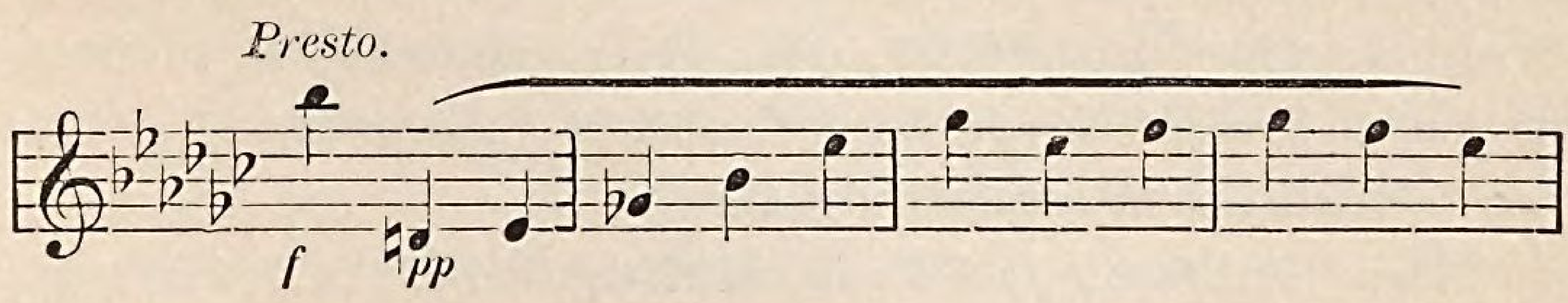


Das kleine, dem zweiten Theil des Stückes eingefügte Zwischensätzchen im ²/₄ Takt



mit einer theilweisen Wiederholung erscheint auf den ersten Blick als bloße Unterbrechung des längere Zeit in verschiedene Umbildungen und Schattirungen fortgeführten springenden Rhythmus. Im Zusammenhang aber mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden betrachtet, nimmt es sich aus wie eine bedeutsame Parenthese, man könnte sagen, wie ein monologartiger, im fragenden Tone gehaltener Einwurf, dergleichen auch in einzelnen Sonaten Beethoven's und namentlich im ersten Stück des B dur-Quartetts op. 130 enthalten ist.

Hinter dem scheinbar harmlosen, doch launenhaften Spiel des „Scherzando vivace" versteckt sich eine leidenschaftlich gereizte Stimmung, die nur ein paarmal andeutungsweise im heikelen Widerstreit der Instrumente aufblitzt. Nun aber kommt sie in dem als Trio zu betrachtenden „Presto" (Es moll)



zum Durchbruch, erst noch verhalten, pp, dann mit gewaltigem Crescendo im Fortissimo — wiederum nachlassend und aufs Neue bis zu

größter Heftigkeit anwachsend. Der Unmuth hat sich gründlich ausgetobt, Beruhigung kehrt zurück, und es wird wieder zum „Scherzando“ eingelenkt, vor dessen Schluß sich nur noch ein leises Nachhallen des überstandenen Sturmes vernehmen läßt. Nicht zu übersehen ist die Beziehung, welche die Motive des Scherzando's und des Trio's sowie auch des erwähnten Zwischensatzes dieses Musikstücks dadurch zu einander haben, daß sie sämmtlich mit einer Tonfolge von gleichartigen Intervallen beginnen, wie die mitgetheilten Notenbeispiele ersehen lassen.

Von frischem, flottem, wohlgemuthem Wesen ist das Finale. Schwungvollen Zuges entwickelt es eine Reihe reizender Tonbilder, die durch geistvolle Kombinationen aus den Themen und deren einzelnen Bestandtheilen gewonnen werden. Auch an humoristischen Einfällen fehlt es dabei nicht. Einen besonders schönen Abschluß bildet das aus dem Hauptmotiv, namentlich aber aus den vier Achtelnoten desselben entwickelte „Allegro con moto“ im $^6/_8$ Takt. Es ist ein Ausfluß jener nur bei Beethoven, und auch nur in seinen letzten Schöpfungen vorkommenden übersinnlichen Musik, deren Aufbau wie eine lichtvoll in den blauen Äther hinaufragende Krönung des ganzen Werkes erscheint. Nur darf man bei der Ausführung die Bezeichnung „Allegro con moto“ nicht wörtlich nehmen, weil sonst, abgesehen von der gefährdeten Deutlichkeit, der esoterische Charakter dieser Tonsprache verwischt wird. Ältere Drucke des Es dur-Quartetts haben als Tempoangabe das passendere „All° commodo“, worunter ein bequemes, gemächliches Allegro zu verstehen ist. In der neuen kritischen Gesammt-Ausgabe von Beethoven's Werken hat man dafür „Allegro con moto“ gesetzt, weshalb nicht bezweifelt werden kann, daß das Manuskript es so besagt. Ob Beethoven sich verschrieben, was namentlich in seinen Briefen bisweilen geschehen ist, oder ob er, unvermögend zu hören, sich ein zu schnelles Tempo im vorliegenden Falle gedacht hat, kann natürlicherweise nicht entschieden werden.

Kaum läßt eine andere der letzten Kompositionen Beethoven's den Einfluß persönlich erlebter Zustände so deutlich erkennen, wie das zunächst entstandene A moll-Quartett op. 132, welches während der

Op. 132

Ausarbeitung des vorigen skizzirt, aber erst 1825 vollendet wurde. In den vorhergehenden Jahren war Beethoven mehrfach von Krankheit heimgesucht worden, und die Nachwirkung dieser Leidenszeiten, bezüglich deren er gegen Rellstab im Frühjahr 1823 äußerte: „ich bin recht krank gewesen," verlieh dem Werk seinen besondern Inhalt und seine eigenthümliche Färbung. Tiefe Depression giebt sich in den mühsam hinschleichenden Tonfolgen der Einleitung kund. Doch das niedergedrückte Gemüth verlangt nach Aussprache dessen, was auf ihm lastet und was es hoffend begehrt. Von diesen Gegensätzen ist das ganze Allegro des ersten Stückes erfüllt. Bald ergeht der Tondichter sich in wehleidiger Klage und bald wiederum sucht er im Vertrauen auf die Rückkehr besserer Tage, dem Gefühl physischer Schwäche Widerstand zu leisten, bis zuletzt der Ausdruck schmerzlicher Verzweiflung die Oberhand gewinnt.

Im zweiten, nach Art eines Scherzo's gestalteten Satz erfüllt sich die Hoffnung, welche im ersten Allegro hier und da aufdämmert. Bilder neuerwachten Frohsinnes umgaukeln die Sinne des wieder Auflebenden. Einmal nur, gegen Schluß des Trio's, taucht eine trübe Erinnerung an das Überstandene auf. Nun aber regt sich das Dankesgefühl gegen die schützende, helfende Vorsehung, und „den Blick nach oben gerichtet", wird im dritten Stück ein frommer Hymnus zum Preise des Höchsten angestimmt. Darüber steht: „Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart." Es ist ein choralartiger, mit imitatorischen Zwischenspielen versehener Satz, welcher zweimal variirt wird. Vor der ersten Variation hat Beethoven ein lebensfrisch und freudig empfundenes Andante eingeschaltet, welches nach derselben mit Veränderungen repetirt wird. Diesem Andante sind die Worte: „Neue Kraft fühlend" hinzugefügt.

Die neugewonnene Kraft lockt hinaus in Gottes freie Natur, unter die Menschen. So verkündet uns der folgende, marschmäßige Satz von heiterm Charakter. Wohl möchte der dem Leben Zurückgegebene sich der Welt in die Arme werfen — allein verlassen, vereinsamt steht er da. Keine liebende Seele kann er sein nennen. Gefühle tiefer Verzagtheit übermannen ihn, die ihren Ausdruck in einer

kurzen Rezitation und in dem sich anschließenden Finale finden. Er blickt zurück auf das, was er einstmals besessen — es ist unwiederbringlich dahin. Bald flackert die Flamme heftiger Erregung hoch empor, bald sinkt sie ermattend nieder; dann tritt zuletzt mit dem A dur lindernder Trost ein, den der Tondichter in der eigenen Brust findet, und versöhnend endet der Satz.[1])

Derartige, die Deutung des Kunstwerks erleichternde Haltpunkte, wie sie das A moll-Quartett darbietet, sind in dem B dur-Quartett op. 130,[2]) dessen Vollendung nach Nottebohm's Angabe zwischen die Monate September und November 1825 fällt, nicht vorhanden. Auch fehlen Anzeichen dafür, daß die einzelnen Sätze dieser Schöpfung so nahe innere Beziehungen zu einander haben, wie es soeben zu beobachten war. Aber zu verkennen ist nicht, daß einzelnen der sechs Theile des Quartetts besondere psychologische Vorgänge zu Grunde liegen.

Das erste Stück hat durch die mehrmalige Einschaltung rhapsodischer Gedanken, die den Anfangstakten des einleitenden Adagio's entnommen sind, ein scheinbar irreguläres Ansehn. Zur Hauptsache entspricht es jedoch den Normen des Sonatensatzes. Die darin enthaltene Ideenfülle ist ebenso bewundernswürdig wie deren organische Entfaltung und Durcharbeitung. Dennoch wird man von dem Gedankengang nicht überall gleichmäßig sympathisch berührt. Neben den tiefsinnigsten, ausdrucksvollsten Partien — es sei nur an das zweite Thema erinnert — enthält der Satz Perioden, die als ein Produkt abstrakter Reflexion erscheinen. Es ist gewiß, daß Beethoven auch hier stets durch das Kombinatorische der Gestaltung zu fesseln weiß; nur kommt es zu keiner recht erwärmenden Wirkung.

Das folgende unheimlich grollende „Presto“ in Scherzoform, verdankt seine Entstehung unverkennbar einer jener Stimmungen, welche

---

1) Ein Skizzenheft Beethoven's vom Jahr 1824 beweist, daß er für die drei letzten Sätze dieses Quartetts Anderes im Sinne hatte, als sie im Druck enthalten. S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana“ S. 549.

2) Dieses Quartett wurde nebst den beiden vorhergehenden für Galitzin komponirt. Alle drei sind ihm auch gewidmet.

bei Beethoven als Vorboten heftiger Kundgebungen aufzutreten pflegten. Die letzteren lassen auch diesmal nicht lange auf sich warten, wie das grillig auffahrende Trio und dessen kapriziöser Rückgang zum „Presto" zeigt. Übrigens hat das Ganze einen Anflug von Humor, nur ist es kein gemüthlicher. Derselbe kommt aber in dem äußerst subtilen „Andante con moto" auf anmuthigste Weise zum Vorschein. Die Empfindung in diesem originellen Tongebilde ist keine einfache, sondern eine gemischte. Herzliche Ergüsse alterniren darin mit Ernst und naivem Scherz, und dabei hört sich doch auch Alles wieder so an, als ob es aus einer anderen Welt herüberklänge. Nicht genug zu bewundern ist das kunstvolle Gewebe der thematischen Arbeit, wodurch die sich berührenden verschiedenartigen Gedankenreihen unlöslich mit einander verschlungen sind.

Der vierte Satz, „Alla danza tedesca" benannt, hat ein gar liebenswürdiges, volksthümliches Gepräge. Im Grunde ist's ein idealisirter Ländler voll' guter Laune und Leben. Dieses Intermezzo war Anfangs für das A moll-Quartett op. 132 bestimmt und stand ursprünglich in A dur. Die Einverleibung in das B dur-Quartett mit der Transposition nach B dur, und dann schließlich nach G dur mag geschehen sein, um nicht zwei Musikstücke im langsamen Tempo unmittelbar nebeneinander zu stellen, dann aber auch, um den Adagio-Charakter der sich anreihenden „Cavatine" schärfer hervortreten zu lassen. Dieselbe ist ein inbrünstig frommes Gebet von unsagbarer Schönheit. Richtig vorgetragen, wird die der ersten Geige zuertheilte Kantilene, an der auch die zweite Violine stellenweise betheiligt ist, jedes für eine erhabene Tonsprache empfängliche Gemüth bis zur Rührung ergreifen.

Zum Finale des B dur-Quartettes hatte Beethoven zunächst die mit einer Einleitung versehene und aus mehreren, zum Theil umfänglichen Abschnitten bestehende „Große Fuge" (B dur op. 133) bestimmt. Nachdem das Werk in dieser Gestalt seine erstmalige Aufführung am 21. März 1826 erlebt hatte, sprach der Verleger M. Artaria den Wunsch aus, Beethoven möge die Fuge durch ein „zugänglicheres" Stück ersetzen. Beethoven ging darauf ein. Schon im Sommer des

genannten Jahres machte er während der Komposition des F dur-Quartetts op. 135 einen Entwurf dazu, der aber unbenutzt blieb.[1]) Sodann schrieb er im Oktober und November desselben Jahres während des Aufenthaltes bei seinem Bruder Johann in Gneixendorf jenes „Allegro", welches dem Quartett als bleibender Schlußstein angefügt wurde. Dieser Satz zeigt, wie unverwüstlich die humoristische Ader in Beethoven bis nahe an sein Lebensende fortpulsirte. Das Stück ist ein Produkt wahrhaft jovialer Stimmung in mannichfaltigster Abstufung. Gleich die anfänglichen stelzenhaften Oktavenschritte in der Bratschenstimme wirken ergötzlich, und nicht minder alle jene geistsprühenden, fein pointirten Neubildungen, welche aus den Bestandtheilen des ersten Thema's gewonnen werden. Wenn man bedenkt, daß dieses Musikstück Angesichts der unerquicklichen Verhältnisse entstand, welche in Bruder Johann's Hause herrschten, so gewinnt man die Überzeugung, Beehoven habe sich in die Region der heiteren Kunst geflüchtet, um den Eindrücken der ihn umgebenden Wirklichkeit möglichst zu entgehen.

Kaum hatte Beethoven das B dur-Quartett in seiner ersten Fassung mit der Schlußfuge beendet, so machte er sich auch schon an die Ausarbeitung des Cis moll-Quartetts op. 131, welches im Oktober 1826 druckfertig war. Dasselbe sollte ursprünglich Johann Wolfmeier[2]) gewidmet werden. Es wurde aber dem Feldmarschallleutenant Baron v. Stutterheim aus Dankbarkeit dafür zugeeignet, daß er den Neffen, Karl van B., in sein Regiment aufgenommen hatte. An Wolfmeier erfolgte dann die Widmung des Quartetts op. 135.

Seiner äußeren Beschaffenheit nach unterscheidet sich das Cis moll-Quartett von den übrigen gleichartigen Schöpfungen Beethoven's dadurch, daß seine Theile in zwei Hauptsätze gefaßt sind. Der erste derselben enthält vier, der zweite drei, durch die Nummern 1—7 noch besonders bezeichnete Abschnitte. Diese Anordnung macht auf

---

[1]) S. Nottebohm's „Zweite Beethoveniana" S. 524.
[2]) S. dens. Bd. II, S. 158 d. Bl.

den ersten Blick einen befremdenden Eindruck. Bei näherer Betrachtung ergiebt sich jedoch, daß dem Werke zur Hauptsache die Sonatenform zu Grunde liegt. Nr. 2 (D dur, 6/8) ist, obwohl nur bedingungsweise den herkömmlichen formellen Begriffen entsprechend, als erster Allegro-Satz zu nehmen, zu welchem das vorangehende „Adagio" (Cis moll) die Einleitung bildet. Nr. 4, aus einem Thema mit Variationen bestehend, entspricht dem langsamen Satz der Sonatenform. Nr. 3 dagegen hat lediglich die Bedeutung einer Überleitung von Nr. 2 zu Nr. 4.

Die zweite Abtheilung des Quartetts beginnt mit einem scherzoartigen „Presto" (Nr. 5) und endet mit einem Allegro (Nr. 7). Beide weitausgeführte Stücke, welche die Geltung des dritten und vierten Satzes der Sonatenform haben, sind durch ein kurzes „Adagio" (Nr. 6) miteinander verbunden. Das Abweichende der Formgebung beruht also vornehmlich darin, daß die Theile Nr. 2 und 5 nicht definitiv abschließen, sondern in die episodischen Zwischensätze Nr. 3 und 6 übergehen, welche den Zusammenhang mit den Nummern 4 und 7 vermitteln. Dabei scheint Beethoven gewollt zu haben, daß die beiden Hauptabschnitte des Quartetts nicht durch eine längere Pause getrennt werden. Die ganze Disposition giebt dem Werke einen cyklischen Charakter.

Der Adagio-Einleitung des Cis moll-Quartettes könnte man als Motto die Worte „durch Nacht zum Licht" voranstellen. Sie beginnt mit einem viertaktigen Motiv, welches vorab vollständig in fugirter, dann aber bruchstückweise in strengerer und freierer Weise bearbeitet wird. Die Stimmung ist anfänglich eine grüblerisch düstere. Nach und nach wird sie erregter, leidenschaftlicher. Endlich aber tritt Beschwichtigung ein, und träumerisch verklingen die Tonfolgen in Cis dur.

Das nächtliche Dunkel ist geschwunden: wie die Morgenröthe den Anbruch des neuen Tages verheißt, so verkündet der sich anreihende Allegrosatz (D dur, 6/8) den wiedererwachenden Frohsinn. Dieses seelenvoll empfundene, schwunghafte Linien beschreibende Musikstück erhebt sich bis zu überschwänglichem Ausdruck. In dem sich anschließenden,

aus nur 11 Takten bestehenden Sätzchen (Nr. 3) führen die vier Instrumente gleichsam ein rezitandoartiges Wechselgespräch. Was sie einander sagen, verräth' uns das liebliche „Andante molto cantabile" (Nr. 4). Es ist ein aus kleiner, unscheinbarer Tonphrase aufgebautes, gesangreiches Thema, welchem mehrere phantasievolle Variationen im freien und freiesten Stil folgen.

Das in seinem Verlauf mit breiten, man möchte sagen, volksmäßigen Melodiezügen durchflochtene „Presto" (Nr. 5) ist von liebenswürdig naivem Humor erfüllt. Funkelnden Thautropfen gleich, blitzt er in farbenreichen Gestaltungen vor uns auf. Dieser Satz bringt eine jener sonnigen Stimmungen zum Ausdruck, die Beethoven nicht häufig beschieden waren, und nur zu bald wieder von finsterem Gewölk verschlungen wurden. Auch hier zieht's drohend heran. Mitten in die Lust fällt plötzlich ein greller Ton, dem die leidvollste Klage (Adagio Nr. 6) folgt. Dann aber bricht sich das Wehgefühl im Finale (Nr. 7) mit dämonischer Gewalt Bahn. Wohl klingt das Mittelmotiv wie besänftigender Zuspruch in diese furiösen Gefühlsergüsse und Schmerzensrufe hinein, umsonst, — ungehört verhallt es. Wie in anderen Fällen, so hat Beethoven auch in der zweiten Abtheilung des Cis moll-Quartetts die stärksten Kontraste hart nebeneinander gestellt, und damit ein Abbild seiner jäh' wechselnden Gemüthszustände gegeben.

Neben der Vorbereitung des Cis moll-Quartetts für den Druck war Beethoven im Sommer 1826[1]) eifrig mit seinem letzten Streichquartett (F dur, op. 135) beschäftigt, welches er angeblich schrieb, weil es Schlesinger einmal „versprochen" worden war, und er „Geld

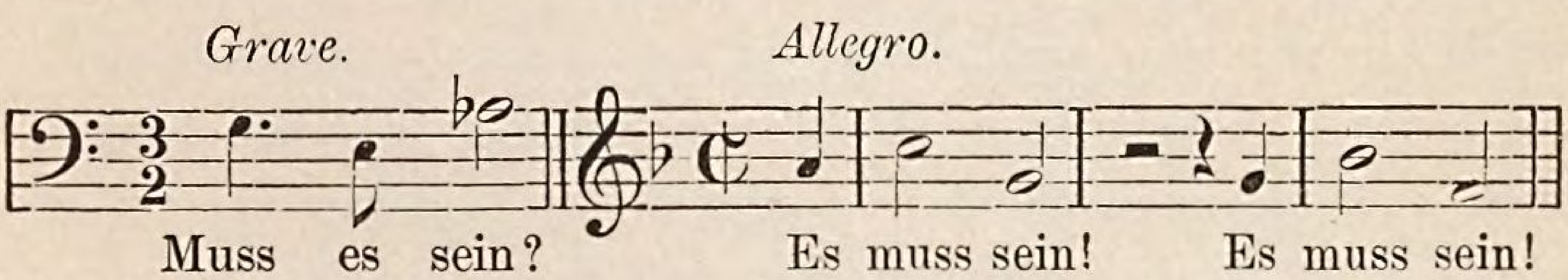
---

[1]) Beethoven trug sich in seinem letzten Lebensjahr noch mit einer anderen Kammermusikkomposition. Nottebohm theilt in seiner zweiten Beethoveniana S. 522 f. Folgendes darüber mit: „Im Jahr 1826 erhielt Beethoven von dem Verleger Diabelli den Antrag ein Quintett zu schreiben. Ob es, wie man nach dem Verzeichniß des musikalischen Nachlasses Beethoven's (Nr. 173) schließen muß, ein „Violinquintett", oder, wie es im Briefwechsel mit Diabelli heißt, ein „Quintett für Flöte" werden sollte, ist zweifelhaft. Beethoven ging auf den Antrag ein und hat die Arbeit ziemlich weit geführt. Ein Satz (Andante maestoso in C dur) ist sogar fertig und, leider nicht in der ursprünglichen Gestalt, bei Diabelli & Comp. gedruckt worden. Die übrigen Sätze waren in den Skizzen angefangen . . . . . Von der Verwendung der Flöte ist in den Skizzen nichts zu sehen. Es scheint demnach, daß es auf ein Streichquintett abgesehen war. Beethoven ist über der Arbeit gestorben.

brauchte", wie er sich brieflich gegen den genannten Musikverleger ausgedrückt haben soll.[1]) Nach Holzens Mittheilung war es Ende September desselben Jahres fertig. In Gneixendorf, wohin Beethoven sich den 30. September zum Besuch seines Bruders Johann begab, scheint Beethoven die letzte Feile an das Werk gelegt zu haben. Denn erst den 30. Oktober wurde es nach Wien zur weiteren Beförderung an Schlesinger abgeschickt.

Diese, aus vier Sätzen bestehende Komposition kann sich trotz ihrer feinen, geistreichen Gestaltung mit den soeben besprochenen Quartetten nicht messen. Einzig wäre das der „Cavatine" in op. 130 geistesverwandte „Lento assai" davon auszunehmen. Doch auch in diesem Satz fließt der Empfindungsstrom nicht mehr so voll und reich wie in jenem Musikstück.

Einen seltsamen Eindruck macht das Finale, bei dessen Ausarbeitung dem Meister — wohl unbewußt — der dritte und vierte Takt der Adagio-Einleitung zum Cis moll-Quartett vorgeschwebt hat. Es trägt die Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß", nebst folgender Notirung:



Vorstehende Devise, deren Einzelbestandtheile in das Finale verwoben sind, hat Deutungen erfahren, welche schwerlich das Wesen der Sache treffen. Einmal sind die Worte „Muß es sein?" — „Es muß sein!" auf das von der Haushälterin Beethoven's geforderte Wochengeld bezogen worden. Dann wiederum hat man jene Worte mit dem Wiener Hofkriegsagenten Dembscher in Zusammenhang gebracht.[2]) Von Schuppanzigh war nämlich mit Beethoven's Zustimmung das B dur-Quartett op. 130 vor dessen Erscheinen öffentlich zur Darstellung gebracht worden. Dembscher hatte es, vielleicht um das Entrée zu sparen, versäumt, dieser Aufführung des Werkes beizuwohnen,

[1]) S. Nohl's Beethovenbiographie III, 944.
[2]) S. Nohls Beethovenbiographie III, 680.

hinterher aber damit renommirt, er könne dasselbe durch Schuppanzigh bei sich daheim aufführen lassen. Beethoven fühlte sich durch das Benehmen Dembscher's unangenehm berührt, und stellte ihm, als er um die Stimmen zu dem fraglichen Quartett bitten ließ, die Bedingung einer Honorarzahlung an Schuppanzigh, um diesem eine Entschädigung für die gewünschte Leistung zukommen zu lassen. Dembscher habe dann beim Empfange dieser Forderung „ganz unangenehm überrascht" geäußert: „Wenn es sein muß!" wodurch Beethoven angeblich zu dem Kanon: „Es muß seyn" veranlaßt wurde, den er im Juli 1826 niederschrieb.

Die Richtigkeit aller dieser Überlieferungen mag nicht bezweifelt werden, doch aber erscheint es wenig glaubwürdig, daß dieselbe zur Entstehung des in Rede stehenden Finale's beigetragen haben sollten. Weit wahrscheinlicher ist es, daß Beethoven das obige Motto dazu benutzte, um es mit einer höheren, bedeutsameren Vorstellung zu verbinden, der im Finale des F dur-Quartett's Ausdruck gegeben werden sollte. Welcher Art diese Vorstellung war, ist freilich eine Frage, die ebensowenig in befriedigender Weise zu beantworten sein dürfte, wie die Bedeutung einzelner anderer, in den letzten Instrumentalwerken Beethoven's vorkommender räthselhafter Stellen, zu denen beispielsweise auch die ununterbrochene funfzigmalige Wiederholung ein und derselben Tonphrase in dem zweiten Satz des letzten Streichquartett's gehört.

XII.

„Plaudite amici, comoedia finita est!“

Es nahte die Stunde der Erlösung. Ja, eine Erlösung von schweren Leiden war es, die der Tod Beethoven brachte, und wie er mit bewunderungswürdigem Heroismus das furchtbare Verhängniß des Gehörverlustes getragen hatte, so sah er männlich gefaßten Sinnes seinem Dahinscheiden entgegen. Wohl konnte er es in dem Bewußtsein, seine hohe künstlerische Mission erfüllt zu haben.

Den Keim zur letzten Krankheit trug Beethoven schon lange in sich. Als Grundursache derselben bezeichnete Wegeler das chronische Unterleibsleiden, welches sich seit den Jünglingsjahren von Zeit zu Zeit immer wieder meldete, und ihm viel zu schaffen machte.[1]) Dazu gesellten sich, namentlich im Herbst 1816, katarrhalische Entzündungszustände, die sich so lange hinzogen und so ernster Natur waren, daß der Arzt sogar eine „Lungenkrankheit“ befürchtete.[2]) Vielfach leidend war Beethoven auch während der Jahre 1821—23. Entmuthigt schreibt er seinem Bruder Johann im Frühjahr 1823:

---

[1]) S. Bd. I, S. 228 d. Bl.
[2]) S. Bd. I, S. 247. d. Bl.

„Ohnehin dürfte mein Leben nicht mehr von langer Dauer seyn," und dem Neffen sagt er am 16. August desselben Jahres in einem Briefe aus Baden:

„Mit Katarrh, Schnupfen kam ich hieher, beides arg für mich, da der Grundzustand noch immer catarrhalisch ohnehin ist, und ich fürchte, dieser zerschneidet bald den Lebensfaden, oder was ärger, durchnagt ihn nach und nach."

Seine körperliche Erscheinung zeigte denn auch damals schon unverkennbare Spuren des Verfalls. Der Harfenfabrikant Stumpf, welcher mit Beethoven um diese Zeit zusammen war, berichtete über ihn nach London: „Ich fand zu meinem aufrichtigen Bedauern eine beträchtliche Veränderung in seinem Äußeren," und Frau Pachler-Koschak machte um weniges später dieselbe Bemerkung.[1]) Beethoven's Befinden war dann wohl zeitweilig auch wieder erträglich, doch zu völliger Genesung gelangte er nicht mehr.

Unterdessen kam das Jahr 1826 heran. Der Sommer verstrich, ohne daß Beethoven sich die Wohlthat des gewohnten Landaufenthaltes hatte gewähren können. Um das Versäumte nachzuholen, begab er sich Ende September in Begleitung seines Neffen zum Bruder Johann nach dessen Gut Gneixendorf. Es war anfänglich nur auf einen kurzen Besuch abgesehen. Doch verging eine Woche nach der andern, obwohl Beethoven sich nichts weniger als behaglich im Hause seines Bruders fühlte. Angeblich sollte dieser dazu bestimmt werden, „zum Vortheil des Neffen" zu testiren, was indessen nicht gelang. Darüber verfloß die Zeit, und so erfolgte erst am 1. oder 2. Dezember die Heimreise, welche ihm verhängnißvoll wurde. Rauhe Witterung und eine unzureichende Bekleidung zogen ihm die heftigste Erkältung zu. Überdies sah er sich genöthigt, unterwegs in einer elenden Dorfherberge zu übernachten.

„Gegen Mitternacht, so sagt Dr. Wawruch[2]) in seinem nach Beethoven's Tode aufgezeichneten ärztlichen 'Rückblick', empfand er den ersten erschütternden Fieberfrost, einen trockenen kurzen Husten von einem heftigen Durste und Seitenstechen begleitet. Mit dem Eintritt

---

[1]) S. Bd. I, S. 253 d. Bl.

[2]) Derselbe behandelte Beethoven während dessen letzter Krankheit.

der Fieberhitze trank er ein paar Maaß eiskalten Wassers und sehnte sich in seinem hilflosen Zustande nach dem ersten Lichtstrahl des Tages. Matt und krank ließ er sich auf den Leiterwagen[1]) laden und langte endlich kraftlos und erschöpft [am 2. oder 3. Dezember] in Wien an."

Die Ärzte, welche Beethoven in den letzten Jahren konsultirt hatte, waren Braunhofer und Staudenheim. Es wurde nach ihnen geschickt, doch keiner von Beiden erschien. Man beauftragte daher den Neffen, einen anderen Berather herbeizuschaffen. Anstatt aber selbst einen solchen zu ermitteln, und denselben um Beistand für den schwer erkrankten Onkel zu ersuchen, beging er die Leichtfertigkeit, den Kellner des Gehringer'schen Kaffeehauses, in welchem er dem Billardspiel oblag, damit zu betrauen. Zufälligerweise traf es sich, daß dieser Kellner genöthigt war, sich ins Krankenhaus aufnehmen zu lassen. Bei der Gelegenheit theilte er dem an dieser Anstalt fungirenden Dr. Wawruch mit, daß Beethoven ärztlicher Hilfe benöthigt sei. So kam der 5. Dezember heran, bevor ein Arzt am Krankenbett des Meisters erschien.[2])

Über seinen ersten Besuch berichtet Wawruch:

„Ich traf Beethoven mit den bedenklichen Symptomen einer Lungenentzündung behaftet an; sein Gesicht glühte, er spuckte Blut, die Respiration drohte mit Erstickungsgefahr und der schmerzhafte Seitenstich gestattete nur eine quälende Rückenlage. Ein streng entzündungswidriges Heilverfahren schaffte bald die gewünschte Linderung, seine Natur siegte und befreite ihn durch eine glückliche Krise von der augenscheinlichen Todesgefahr, so daß er am 5. Tage sitzend im Stande war, mir sein bisheriges Ungemach mit tiefer Rührung zu schildern. Am 7. Tage fühlte er sich so erträglich wohl, daß er aufstehen, herumgehen, lesen und schreiben konnte."

Es war eine Scheinbesserung. Schon in der folgenden Nacht nahm der Zustand des Patienten, theils infolge von schwerem Verdruß, wieder eine schlimme Wendung, denn auch die ohnehin krankhaften Unterleibsorgane geriethen in Mitleidenschaft.

„Am 8. Tage, so berichtet Wawruch weiter, erschrak ich nicht wenig. Beim Morgenbesuche fand ich ihn verstört, am ganzen Körper gelbsüchtig, ein schrecklicher Brechdurchfall drohte ihn die verflossene Nacht zu tödten. Ein heftiger Zorn, ein tiefes Leiden

---

[1]) Johann van Beethoven hatte also seinem Bruder zugemuthet, bei der schlechten Jahreszeit die Reise nach Wien in einem offenen Wagen zurückzulegen.

[2]) Nohl, III, 743 ff.

über erlittenen Undank und unverdiente Kränkung veranlaßte die Explosion. Zitternd und bebend krümmte er sich vor Schmerzen, die in der Leber und in den Gedärmen wütheten, und seine bisher nur mäßig aufgedunsenen Füße waren mächtig angeschwollen. Von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich die Wassersucht.

Die Krankheit rückte mit Riesenschritten vorwärts. Schon in der dritten Woche stellten sich nächtliche Erstickungsanfälle ein. Das enorme Volumen der Wasseransammlung forderte schnelle Hilfe und ich fand mich bemüßigt den Bauchstich vorzuschlagen, um dadurch der plötzlichen Berstungsgefahr vorzubeugen. Nach ein paar Augenblicken ernsten Nachsinnens willigte Beethoven in die Operation ein, umsomehr da der zu ärztlicher Berathschlagung erbetene Ritter v. Staudenheim dasselbe Mittel als unerläßlich empfahl. Der Primarwundarzt Seibert machte [am 18. Dezember] den Bauchstich mit der ihm gewöhnlichen Kunstfertigkeit, sodaß Beethoven beim Anblick des Wasserstromes mit einem freudigen Gefühle ausrief, der Operateur komme ihm vor wie Moses, der mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen schlug. Die Erleichterung trat bald ein."

Das dem Körper entzogene Wasser betrug fünf und eine halbe Maß. Humoristisch bemerkte Beethoven dazu: „Besser Wasser aus dem Bauche als aus der Feder."

Die an diese Operation geknüpften Hoffnungen gingen jedoch nicht in Erfüllung. Im Gegentheil, zu den schon vorhandenen Beschwerden gesellten sich erschöpfende Schlaflosigkeit und Unruhe. Dabei mußte Beethoven fortwährend das Bett hüten. Einige Tage darauf ergab sich die Nothwendigkeit einer zweiten Operation. Diesmal verlor Beethoven „bei 10 Maß Wasser". Schon vorher war es räthlich befunden worden, noch ein paar Ärzte hinzuzuziehen. Man hatte daher nochmals an Staudenheim, der sich jedoch nur wenig blicken ließ, sowie an Malfatti Einladungen ergehen lassen. Die Beziehungen des letzteren zu Beethoven waren, wie wir wissen, gespannter Natur, und so lehnte Malfatti[1]) Anfangs unter dem Vorwande ab, daß ihm die Rücksicht für seinen Kollegen Wawruch verbiete, zu erscheinen. Als er aber nach der zweiten Operation erfuhr, wie es um Beethoven stand, besann er sich eines Anderen und besuchte ihn. Das Wiedersehen der ehemaligen Freunde war ein tief bewegtes: der Anblick des schwer Leidenden wirkte auf Malfatti versöhnend.

---

[1]) Vergl. hierzu Bd. I, S. 188, und Bd. II, S. 160 f. d. Bl.

Um die erschlaffte Haut wieder thätig zu machen und Transpiration zu bewirken, verordnete Malfatti den täglichen Genuß eines Seidels Punscheises.

„Beethoven fühlte sich, wie Wawruch erzählt, durch das weingeisthaltige Gefrorene so mächtig erquickt, daß er gleich die erste Nacht ruhig durchschlief und mächtig zu schwitzen anfing. — Er wurde munter und oft voll witziger Einfälle und träumte sogar sein begonnenes Oratorium „Saul und David" endigen zu können."

Auch die Ouvertüre über den Namen „Bach", zu welcher schon Notirungen vorhanden waren, gedachte Beethoven, da er sich in der Besserung wähnte, in Angriff zu nehmen. Ja, er nährte sogar die Hoffnung, daß es ihm möglich werden würde, dieses Musikstück in einem von Schindler für sich geplanten Konzert, welches auf den 7. April anberaumt war, zu dirigiren. Es waren Luftschlösser. Beethoven's Zustand verschlimmerte sich bald aufs Neue, und eine dritte Operation wurde nöthig, die am 2. Februar erfolgte. Langsam ging der Körper seiner Auflösung entgegen, während der Geist noch eine gewisse Widerstandskraft zeigte. Einige Zerstreuung gewährte ihm die Lektüre. Breuning hatte ihm Walter Scott's Romane empfohlen, von denen er sich aber auf die Dauer nicht gefesselt fühlte. „Der Kerl schreibt blos für's Geld," rief er aus, als er „Kenilworth" las, indem er das Buch bei Seite warf. Dagegen übten die alten Klassiker auch jetzt noch ihre volle Anziehungskraft auf ihn aus. Um ihm eine Abwechselung zu verschaffen, brachte Schindler eine Anzahl Schubert'scher Gesänge herbei. Ihre Durchsicht entlockte Beethoven wiederholt die theilnahmvolle Äußerung: „Wahrlich in Schubert wohnt ein göttlicher Funken."

In der ärztlichen Berathung war mittlerweile eine Änderung eingetreten. Malfatti konnte infolge Erkrankung nicht mehr selbst erscheinen, und wenn er sich auch einige Male durch seinen Assistenten vertreten ließ, so lag doch das weitere Verfahren demnächst zur Hauptsache in Wawruch's Händen. Dieser war der Ansicht, daß dem Patienten das von Malfatti verordnete Punscheis wieder zu entziehen sei, weil sich Kongestionen nach dem Gehirn eingestellt hatten, und überdies eine allzu starke Abkühlung der Unterleibsorgane zu be-

fürchten stand. Zu erreichen war dadurch freilich nichts mehr, denn Beethoven's Befinden verschlechterte sich zusehends, und am 27. Februar mußte die vierte Operation vorgenommen werden:

„Das Wasser sickerte, ja floß dermaßen, daß es bis in die Mitte des Zimmers rann. Als letztes Mittel wurde ein 'Heublumenbad' versucht, dessen Wirkung aber keine günstige war. Der gleich einem Salzblocke den sich entwickelnden Wasserdunst mächtig an sich ziehende Körper quoll noch im Bade sichtlich an und machte schon nach wenig Tagen die erneute Einführung der Operationscanüle in die noch nicht verheilte Operationswunde erforderlich."

Trotz seines sehr geschwächten Körpers vermochte Beethoven ab und zu bei Tage zeitweilig noch sein Schmerzenslager zu verlassen. So fand ihn Hummel, der mit seiner Gattin auf die Nachricht von Beethoven's trostlosem Zustande nach Wien gekommen war, woselbst er am 6. März eintraf. Schindler berichtete darüber unterm 14. März an Moscheles nach London:

„Hummel ist mit seiner Frau hier. Er hat sich sehr beeilt, Beethoven noch am Leben zu treffen, weil es in Deutschland allgemein hieß, er sei schon zum Sterben. Das Wiedersehen dieser Beiden am vorigen Donnerstag war wirklich ein rührender Anblick. Ich machte Hummel früher aufmerksam, er solle sich über seinen Anblick fassen. Nichtsdestoweniger war er so davon überrascht, daß er sich alles Kampfes ungeachtet nicht enthalten konnte, in Thränen auszubrechen." [1])

Ferdinand Hiller, der sich in Hummel's Begleitung befand, sagt über das Wiedersehen, bei dem er zugegen war, daß Beethoven, mit einem „langen grauen Schlafrock" sowie mit „hohen bis an die Knie reichenden Stiefeln" bekleidet, anscheinend „ganz behaglich am Fenster des Wohnzimmers gesessen habe", und erzählt dann:

„Trostlos war der Anblick des außerordentlichen Mannes, als wir ihn am 23. März wieder aufsuchten, matt und elend lag er da, zuweilen leise seufzend. Kein Wort mehr entfiel seinen Lippen, der Schweiß stand ihm auf der Stirn. Als er zufällig sein Schnupftuch nicht gleich zur Hand hatte, nahm Hummel's Gattin ihr feines Batistläppchen und trocknete ihm mehrmals das Antlitz damit. Nie werde ich den dankbaren Blick vergessen, mit welchem sein dankbares Auge dann zu ihr hinan sah."

Während seiner letzten Leidenszeit wurde Beethoven noch eine

---

[1]) S. „Aus Moscheles' Leben", Bd. I. S. 147.

unverhoffte Freude zu Theil. Die Londoner Philharm. Gesellschaft hatte, wie schon S. 140 dieses Bandes erwähnt worden, beschlossen, dem Wiener Bankhause Rothschild für ihn 100 Pfund zu senden. Der Erzieher im Eskeles'schen Hause, Namens Rau, welcher beauftragt war, Beethoven davon in Kenntniß zu setzen, schrieb unterm 17. März an Moscheles:

„Ich fuhr auf der Stelle zu ihm, mich von seiner Lage zu überzeugen und ihm die bevorstehende Hülfe anzuzeigen.[1]) Es war herzzerreißend ihn zu sehen, wie er seine Hände faltete und sich beinahe in Thränen der Freude und des Dankes auflöste. Wie belohnend und beseligend wäre es für Euch, Ihr großmüthigen Menschen gewesen, wenn Ihr Zeugen dieser höchst rührenden Scenen hättet sein können! Ich fand den armen Beethoven in der traurigsten Lage, mehr einem Skelette als einem lebenden Wesen ähnlich .... Indeß hat die Anzeige der eingetretenen Hülfe eine merkwürdige Veränderung zur Folge gehabt. Durch die freudige Gemüthsbewegung veranlaßt, sprang in der Nacht eine der vernarbten Ponctionen auf, und alles Wasser, das sich seit vierzehn Tagen gesammelt hatte, floß von ihm. Als ich ihn des andern Tages besuchte, war er auffallend heiter, fühlte sich wunderbar erleichtert. Ich eilte zu Malfatti, um ihn hiervon in Kenntniß zu setzen. Er hält dieses Ereigniß für sehr beruhigend. Man wird ihm auf einige Zeit eine Hohlsonde appliciren, um diese Wunde offen zu erhalten, und dem Andrange des Wassers freien Abfluß zu verschaffen."

Die natürliche Folge der von Rau überbrachten Freudenbotschaft war eine krankhafte Erregung, in welcher Beethoven, wie Schindler berichtet,

„von ungeheuren Plänen sprach, die er alle noch ausführen wollte, dabei aber zu sehr absprang. Unter anderm wollte er auch noch Goethe's Faust in Musik setzen. 'Das soll was geben, sagte er oft.' Jammerschade, daß bei dieser unbeschreiblichen Überströmung seiner Phantasie, die in der Conversation oft einen solchen Schwung annahm, wie ich im gesunden Zustande nur selten an ihm wahrgenommen, nicht mehrere verständige Zuhörer oder besser Stenographen zugegen gewesen."

Es war ein letztes Aufflackern der Lebensflamme, die nach kurzer Zeit schon erlöschen sollte. Als Schindler am Morgen des 24. März das Krankenzimmer betrat, fand er Beethoven's „ganzes Gesicht zerstört und ihn so schwach, daß er sich mit größter Anstrengung nur

---

[1]) Stumpff hätte Beethoven schon unterm 1. März brieflich davon benachrichtigt.

mit höchstens zwei bis drei Worten verständlich machen konnte." Wawruch, der gleich darauf hinzukam, äußerte, „nachdem er ihn einige Augenblicke beobachtet", daß er der Auflösung nahe sei.

„Es blieb uns, so lautet eine briefliche Mittheilung Schindler's an den Verleger Schott in Mainz, nur ein sehnlicher Wunsch übrig, ihn mit dem Himmel auszusöhnen, um auch der Welt zugleich zu zeigen, daß er als wahrer Christ sein Leben endigte. Der Prof. Ordinarius [Wawruch] schrieb ihm also auf und bat ihn im Namen aller seiner Freunde, sich mit den heiligen Sterbesacramenten versehen zu lassen, worauf er ganz ruhig und gefaßt antwortete: Ich will's!"

Wawruch's eigene Worte lauten:

„Beethoven las das Geschriebene mit einer beispiellosen Fassung langsam und sinnend, sein Gesicht glich dem eines Verklärten, er reichte mir herzlich und ernst die Hand und sagte: 'Lassen Sie den Herrn Pfarrer rufen.' Nun wurde er still und nachdenkend. Bald darauf verrichtete Beethoven mit frommerErgebung seine Andacht."

Dieser Vorgang hatte um die Mittagsstunde des 24. März statt. Unter den Anwesenden befanden sich außer dem Arzt: Breuning's Sohn, Schindler, ein Kunstfreund, Namens Jenger, und Johann van B.'s Frau. Die letztere erzählte, Beethoven habe nach Beendigung der feierlichen Zeremonie zum Pfarrer gesagt: „Geistlicher Herr! ich danke Ihnen, Sie haben mir Trost gebracht." Nachdem der Seelsorger das Zimmer verlassen, sprach Beethoven Octavian's berühmte Worte: „Plaudite amici, comoedia finita est!" Bald darauf langte aus Mainz eine Sendung Rheinwein an, den er sich nicht lange vorher von Schott zur Stärkung erbeten hatte. Als Schindler zwei Flaschen davon an sein Bett brachte, äußerte er:

„'Schade, — schade — zu spät!' Dies waren, wie Schindler sagt, seine allerletzten Worte. Gleich darauf verfiel er in eine solche Agonie, daß er keinen Laut mehr hervorbringen konnte."

Noch an demselben Tage richtete Schindler ein Schreiben an Moscheles, in welchem es heißt:

„Wenn Sie diese Zeilen lesen, wandelt unser Freund nicht mehr unter den Lebenden. Seine Auflösung geht mit Riesenschritten, und es ist nur ein Wunsch unser aller, ihn bald von diesen schrecklichen Leiden erlöst zu sehen. Nichts anderes bleibt mehr übrig. Seit acht Tagen liegt er schon beinahe wie todt, nur manchen Augenblick rafft er seine letzten Kräfte zusammen, und fragt noch etwas oder

verlangt etwas. Sein Zustand ist schrecklich und gerade so, wie wir es kürzlich von dem Herzog York gelesen haben. Er befindet sich fortwährend in einem dumpfen Dahinbrüten, hängt den Kopf auf die Brust und sieht starr Stundenlang auf einen Fleck, kennt die besten Bekannten selten, ausgenommen, man sagt ihm, wer vor ihm steht. Kurz, es ist schauderhaft, wenn man dieses sieht; und nur noch wenige Tage kann dieser Zustand dauern; denn alle Funktionen des Körpers hören seit gestern auf."

Vor Absendung dieses Briefes fügte Schindler demselben noch folgende Nachschrift hinzu:

„Ich komme soeben von Beethoven. Er liegt bereits im Sterben, und noch ehe dieser Brief außer den Linien der Hauptstadt ist, ist das große Licht auf ewig erloschen. Aber er ist noch bei vollem Bewußtsein."

Auf die Nachricht von Beethoven's nahe bevorstehendem Ende war A. Hüttenbrenner[1]) von Graz herbeigeeilt, welcher ihm die letzten Liebesdienste erwies. Während Beethoven mit dem Tode rang, entlud sich über Wien ein schweres Gewitter. Hüttenbrenner berichtete darauf bezüglich:[2])

„Nachdem Beethoven von 3 Uhr Nachmittags an bis nach 5 Uhr röchelnd im Todeskampfe bewußtlos dagelegen hatte, fuhr ein von heftigem Donnerschlag begleiteter Blitz hernieder und erleuchtete grell das Sterbezimmer. Nach diesem unerwarteten Naturereignisse öffnete Beethoven die Augen, erhob die rechte Hand und blickte starr mit geballter Faust mehrere Secunden lang in die Höhe mit sehr ernster drohender Miene. Als er die erhobene Hand wieder aufs Bett niedersinken ließ, schlossen sich seine Augen zur Hälfte. Meine rechte Hand lag unter seinem Haupte, meine Linke ruhte auf seiner Brust. Kein Athemzug, kein Herzschlag mehr!"

Beethoven hatte ausgerungen. Es geschah am 26. März 1827, Abends, 10 Minuten vor 6 Uhr. Außer Hüttenbrenner war nur noch Johann van B.'s Frau gegenwärtig. Johann selbst und der Maler Teltscher, welcher sofort eine Zeichnung von dem Verklärten anfertigte, befanden sich im Nebenzimmer. Hofrath Breuning und Schindler waren kurz vor dem Eintritt des Endes nach dem Währinger Kirchhof gegangen, um für eine Ruhestätte zu sorgen. Vom Unwetter unterwegs aufgehalten, kehrten sie erst zurück, als Beethoven so eben den Geist aufgegeben hatte.[3])

---

[1]) S. dens. Bd I, S. 33 d. Bl.

[2]) Nohl III, 962.

[3]) Am Abend des Todestages wurde die Leiche secirt, wobei sich ergab, daß wichtige Organe des Unterleibes von krankhafter Abnormität waren. Die Leber zeigte ein

Nachdem die Aufbahrung der irdischen Hülle des Dahingeschiedenen erfolgt war, nahm Danhauser noch eine Zeichnung auf, und fertigte außerdem eine Todtenmaske an. Inzwischen wurden alle Vorbereitungen zum Leichenbegängniß getroffen, wobei sich hauptsächlich Breuning und Schindler in pietätvoller Weise bethätigten. Die Bestattungsfeierlichkeit erfolgte am 29. März um 3 Uhr Nachmittags. Es war von den „Verehrern und Freunden“ des Verewigten eine öffentliche Einladung dazu ergangen. In derselben hieß es:

„Man versammelt sich in der Wohnung des Verstorbenen im Schwarzspanier-Hause Nr. 200 am Glacis vor dem Schottenthore.“

Gerhard v. Breuning, der Sohn von Beethoven's Jugendfreund, berichtet in seinen Mittheilungen „Aus dem Schwarzspanierhause“:[1])

„Schon ein paar Stunden vor der anberaumten Zeit hatte sich eine Menschenmenge massenhaft vor dem Schwarzspanierhause angesammelt, und unaufhörlich strömten aus allen Richtungen reihenweise Theilnehmende und Neugierige hinzu. Wohl bei 20,000 Menschen,[2]) deckten gedrängt den Raum vom Hause bis etwa gegen die Stelle des Glacis, wo dermalen die Votivkirche sich erhebt..... Das Drängen und Wogen der Menschenmenge nahm beispiellos zu, als der Sarg über die Treppe getragen und hinter dem Hauseingange im Hofe hingestellt worden, wo nunmehr die rundum sich aufstellenden Italienischen Sänger [von der Oper] einen Trauergesang anstimmen wollten, begann man derart in das Haus zu stürmen, daß ob des Lärmens nichts zu vernehmen gewesen wäre. In Voraussicht des Gedränges hatte mein Vater das Hausthor sperren lassen.“

Nachdem die Sänger Bernhard Anselm Weber's Komposition über Schiller's „Rasch tritt der Tod den Menschen an“ ausgeführt hatten, trugen sie den Sarg zur Dreifaltigkeitskirche bei den P. P. Minoriten in der Alsergasse, wobei ein solches Gedränge entstand, daß die nächsten Leidtragenden nicht zu dem ihnen gebührenden Platz gelangen konnten. Namhafte Musiker, wie Kreutzer, Weigl und Hummel trugen die Zipfel des Bahrtuches. Neben ihnen schritten mit Fackeln andere Kunstnotabilitäten Wien's einher, darunter Franz Schubert, Schuppan-

---

granulöse Beschaffenheit. — Die Felsenbeine nebst den Gehörorganen wurden zur Aufbewahrung ausgesägt.

[1]) Wien, 1874, Verlag von Rosner.

[2]) Schindler meint, es seien an die 30,000 gewesen.

zigh, Czerny, Mayseder, Lablache und Grillparzer. Auf dem Wege zur Kirche wurde abwechselnd das „Miserere“ gesungen, und eines der von Beethoven 1812 in Linz für vier Posaunen komponirten „Equale“ geblasen. Als der Kondukt in der Kirche angelangt war, erfolgte unter Absingung des „Libera me“ die Einsegnung, worauf ein „vierspänniger Paradewagen“ den Sarg nach dem Währinger Kirchhof führte. Ehe dieser betreten wurde, hielt der Schauspieler Anschütz eine von Grillparzer verfaßte Ansprache, dann bewegte sich der Zug nach der für die irdischen Überreste Beethoven's bereiten Ruhestätte.

„Es fehlte der Thränen wahrlich nicht, sagt Gerhard v. Breuning, als der mächtige Titane in die enge Grube gesenkt ward und seine Freunde und Verehrer über seine Hülle die erste Erde warfen.“

Am 5. April wurden die Exequien, bei welchen Mozart's Requiem zur Aufführung gelangte, in der Augustinerkirche abgehalten. Zum Gedächtniß des Entschlafenen aber veranstalteten der Wiener Kirchenmusikverein von St. Karl an demselben Tage, und die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in der Augustiner Hofpfarrkirche am 26. April Aufführungen von Cherubini's Requiem. Es galt nun noch, ein würdiges Grabdenkmal zu beschaffen. Am 3. Mai 1827 fand deshalb eine „musikalisch-deklamatorische Akademie“ statt, deren Programm aus Beethoven'schen Kompositionen zusammengestellt war. Dieselbe brachte indessen nur den geringen Ertrag von 200 Gulden ein, und da auch die außerdem für den gedachten Zweck unternommenen Sammlungen nur wenig ergiebig gewesen waren, so erbot sich ein Kunstfreund, Namens Franz Kirchlehner in Nußdorf bei Wien, „das Deficit der benöthigten Totalsumme aus eigenen Mitteln“ zu decken. So konnte denn am Jahrestage des Begräbnisses Beethoven's dessen Ruhestätte mit einem monumentalen Denkstein geschmückt werden.[1]) Seitdem wurden dem Meister zu Bonn (1845) und zu Wien (1880) eherne

[1]) Im Herbst des Jahres 1885 wurde die Asche Beethoven's und ebenso diejenige Franz Schubert's exhumirt, und auf dem Wiener Zentralfriedhofe an dem für berühmte Männer bestimmten Platze beigesetzt.

Standbilder errichtet. Das schönste Denkmal aber — ein Denkmal für die Ewigkeit — hat er sich selbst durch seine Geisteswerke gesetzt.

* *
*

Beethoven's Wirken und Schaffen bildet den Gipfel einer zweihundertjährigen Entwickelung im Bereich der Instrumentalmusik. Existirte eine solche auch schon vor dem 17. Jahrhundert, so war sie doch, abgesehen von der hier nicht in Betracht kommenden Tanzmusik, auf die Laute und die verschiedenen Tasteninstrumente (Orgel, Klavichord, Klavicimbel u. s. w.) beschränkt geblieben. Erst der Venezianer Giovanni Gabrieli erhob sie nach dem Vorgange der Niederländer Willaert und Jacques Buus zu höherer künstlerischer Bedeutung, indem er, an die von seinem Oheim, Andrea Gabrieli, überkommene „Canzone" und „Sonata" anknüpfend, symphonisch geartete Tonsätze schuf, welche zum Ausgangspunkt für die höher stilisirte Instrumentalkomposition wurden. Das von ihm Begonnene fand in Italien allmälig weitere Förderung, und nachdem dort die Grundzüge des Sonatensatzes festgestellt waren, erfolgte dessen kunstgemäße Aus- und Durchbildung im Laufe des 18. Jahrhunderts durch die deutschen Meister Phil. Emanuel Bach, Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart. Die beiden letzteren gaben zugleich ihren Tongebilden einen poetischen Gehalt. Wie Bedeutendes und Schönes sie aber auch damit leisteten — den Kulminationspunkt im Gebiete des Instrumentalen zu erringen, war Ludwig van Beethoven vorbehalten. Aus der erweiterten Sphäre seiner Tonsprache erklang eine neue Welt. In einem gewissen Sinne durfte Grillparzer daher in seinem schon erwähnten, von Anschütz gesprochenen Nachruf an Beethoven sagen:

„Ein Künstler war er und wer steht auf neben ihm? . . . . Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört."

Beethoven's schöpferische Thätigkeit hat auf die tonkünstlerische Produktion der Neuzeit einen Einfluß von unberechenbarer Tragweite ausgeübt, ganz besonders auch durch das von ihm angefachte Streben

nach charakteristischem Ausdruck in schärfster individueller Ausprägung. Er freilich konnte hierin alles wagen, er hatte die Kraft dazu in sich. In seinen späteren und spätesten Kompositionen sind die sublimsten Gedanken und Gefühle, die tiefsten subjektiven Offenbarungen musikalisch verkörpert. Überall tritt uns eine gewaltige Persönlichkeit mit dem Drang entgegen, die verborgensten Mysterien des Seelenlebens auszusprechen. Und die Hand gehorchte dem Meister. Jeden Reflex seines Inneren brachte er zum Austönen. Erscheinen seine letzten Werke auch nicht mehr als durchaus normale Kunstgebilde, so bieten sie trotz einzelner Dunkelheiten doch, im Ganzen genommen, erhebende und beseligende Genüsse, wie man sie sonst in der Musik vergeblich sucht.

Wenn Haydn uns durch seine spirituelle, graziöse und fein humoristische Tonsprache erfreut und fesselt, wenn Mozart uns durch die Fülle seiner unerschöpflich reichen Melodik, durch seine lebensvolle Dramatik, sowie durch die formvollendete Schönheit seiner Darstellungskunst entzückt, so führt uns Beethoven auf den Fittigen seiner leichtbeschwingten Phantasie in ungekannte, ungeahnte Geistesregionen. Er ergreift und erschüttert uns unwiderstehlich durch die Allgewalt seines Genius, er läßt uns in die Abgründe des Daseins blicken, und hebt uns dann wieder, die Seele von der Erdenlast befreiend, zum Firmament empor. Kein anderer Tonmeister hat das „himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt" so auszudrücken vermocht wie er. Darum ist seine Musik auch von so überwältigender, hinreißender und begeisternder Wirkung, darum hat sie in unaufhaltsamem Siegeszuge die ganze Welt erobert. Wo auch immer dem Musendienst eine Stätte geweiht ist, da übt sie unumschränkte Macht. Und weil sich in ihr ein universeller Geist abspiegelt, dem es gegeben war, das Große, Schöne und Erhabene mit überzeugender Wahrheit darzustellen, wird sie ihre Herrschaft behaupten, so lange es eine Tonkunst auf Erden giebt.

Druck von Fr. Aug. Eupel in Sondershausen.